

svět literatury

časopis pro novodobé literatury

28 29
30 04

Karel Helman: Cizinci v zaslíbené zemi I.

Vlastimil Zúška: Borges a Kafka v labyrintu času

Jakub Češka: Krádeže románových rukopisů

Alice Jedličková: Naratologická marginálie I.

Daniel Soukup: Čím se provinil Goethe?



Svět literatury: časopis pro novodobé literatury

vedoucí redaktor: Vladimír Svatoň

výkonná redakce: Anna Housková, Pavel Kubaník, Helena Kupcová

redakční rada: Petr A. Bílek, Josef Forbelský, Tomáš Glanc, Miloš Havelka, Martin Hilský,

Zdeněk Hrbata, Anežka Charvátová, Václav Jamek, Olga Lomová, Zdeněk Mathauser,

Jiří Pelán, Miroslav Petříček, Martin Procházka, Michal Přibáň, Jiří Stromšík, Milan Tvrdík,

Jindřich Veselý, Hedvika Vydrová, Ladislav Zadražil, Vlastimil Zuska

grafická úprava: Petr Babák (Laboratoř), sazba: Tereza Šerá (Laboratoř)

vydavatel: Literární akademie, soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého s.r.o.

adresa redakce: Svět literatury, Literární akademie, Malovická 2751, 141 00 Praha 4–Záběhlice

telefon +420.272773045, +420.272772003

ročník XIV

Časopis je číslován průběžně, v roce 2004 vycházejí čísla 28, 29, 30

ISSN 0862-8440

Toto číslo vychází s podporou Ministerstva kultury ČR

001

obsah

Na hranici kultur

Michal Téra

Raně slovanské kronikářství

Pokus o analýzu některých pohanských motivů 007

Viktor Cháb

Me'am Lo'ez 027

Karel Helman

Cizinci v zaslíbené zemi I.

Přistěhovalci v současné americké literatuře 039

Jitka Komendová

Konfrontace kultur v prózách Jurije Rytcheu

Padesátá až osmdesátá léta 20. století 055

Pavel Štěpánek

Česko-portugalský vlastenec Bedřich Silva-Tarouca 061

Borges-Kafka

Paulína Šišmišová

Argentínčan stratený v metafyzike 071

Vlastimil Zuska

Borges a Kafka v labyrintu času 087

Anna Housková
Kafkovi čtenáři: Martínez Estrada a Borges 093

Ladislav Šimon
Poznámky o Borgesovi a Kafkovi 103

Vladimír Svatoň
Dvojí věčnost, dvojí nekonečno 111

František Vrhel
Borges a Kafka: slovo k povídce Tajný zázrak 119

Josef Čermák
Franz Kafka v zajetí české řeči 129

Esej

Jorge Luis Borges
Franz Kafka: Proměna 143

Maria Kodama
Borges a sny 147

Ezequiel Martínez Estrada
Pokus o stanovení hranic Kafkova světa 153

Literatura a její fikční svět

Hana Šmahelová
Románové rozhraní v obrazné fikci
Labyrintu světa a ráji srdce 159

Jakub Češka
Krádeže románových rukopisů 171

Alena Scheinostová
Řád hádanky ve světě chaosu 187

Kamila Chlupáčová
Útěky k mýtu 209

Oldřich Richterek
K obrazu Petrohradu
v Poémě bez hrdiny Anny Achmatovové 221

Rozhledy

Alice Jedličková
Gérard Genette, Günther Müller
a Rozprava o vyprávění s Henry Fieldingem
Naratologická marginálie I. 229

Libor Martínek
Přítomnost polské beletrie v české kultuře
na sklonku 20. století 235

Knihy

Dalibor Dobiáš
Německojazyčná literatura českého exilu 245

Daniel Soukup
Čím se provinil Goethe? 249

Eva Beránková
Literatura a výtvarné umění jako dvě tváře téhož 257

Eva Fiebigerová
Román historie i současnosti 261

na hranici kultur

Raně slovanské kronikářství Pokus o analýzu některých pohanských motivů

Michal Téra

Přelom 11. a 12. století je pozoruhodná etapa v dějinách slovanských národů a států. Je to doba přelomu, ve které se završuje jeden z nejdůležitějších procesů v historii těchto národů – christianizace a vytvoření států. Právě v těchto letech vznikají první kroniky – díla, která vypovídají o duchu své doby, o silách a idejích měnících tvářnost středoevropské a východoevropské společnosti. Slovanské kroniky, o kterých budeme mluvit, patří do velké rodiny raně středověkého evropského kronikářství, které tvoří specifický a svým způsobem okouzující kulturní fenomén. Jsou pro nás nejenom pramenem informací. Jejich výpovědní hodnota spočívá často více v tom, jak mluví, než o čem mluví. Pravdivost a objektivnost historických skutečností je sporná, ovšem cennost svědectví o své době je nesporná. První slovanské kroniky totiž dovršují proces budování relativně nedávno vzniklých států na ideové rovině. Nejsou pouhým popisem historie dynastií a mladých „národů“, nýbrž především legitimizují vládu panujících rodů a samu existenci svých národů a států. Cítíme zde snahu postavit se na roveň starším a kulturnějším zemím, obhájit nezbytnost existence vlastního národu a státu, vyvolenost panující dynastie. Kroniky jsou proto uzavřená díla, koncepční a strukturovaná, která spíše vyprávějí *příběh* než historická fakta. Ve formující se ideologii mladých států hrálo velmi výraznou roli křesťanství a právě biblický pohled na lidské dějiny byl hlavním nástrojem při práci kronikářů. Dokazovali, že jejich národ patří do vyvolené a povolané rodiny křesťanských národů, že mají stejné právo na existenci, neboť Bůh v nich má stejné (pokud ne větší) zalíbení jako v jiných. Před Tváří Boží hájí „národní zájmy“ národní světci, proto jsou v kronikách vloženy celé legendistické pasáže o místních svatých. Tento přístup není pochopitelně prost útočného nacionalismu, v jehož duchu se právě kronikář snaží dokázat, že sousední státy a národy toto povolání nemají, a proto jsou nezřídka označováni jako pohani.

Pohanství v těchto kronikách však nebylo pouze útočnou zbraní. Hrál i jinou roli, která byla skrytější a tím významnější. Ideologie knížecí moci a obhajoba dané struktury společnosti zákonitě existovala i v epoše pohanské a i zde měla svou záštitu v náboženském systému. Pohanství, možná více než křesťanství, určovalo právní řád a sociální strukturu společnosti, ať se jednalo o kmen, svaz či rodící se stát. Tyto prvky nemizely s christianizací, ale spíše se postupně christianizovaly. O tom právě svědčí i raně středověké kroniky, nejenom slovanské. Odůvodnění vlády a společenské struktury je spojeno s prastarou ideologií, která v případě evropských národů sahá hluboko do doby indoevropské prajednoty. I pohanství slovanských kmenů v sobě obsahovalo tyto společenské zásady, které byly legitimizovány soustavou mýtů. Odraz těchto mýtů zachovaly různé iniciační obřady, ale právě též první kroniky, které je v christianizované podobě zapojily do národních příběhů.

V této stati naznačíme několik takových pohanských motivů ze tří slovanských kronik – Kosmovy *Kroniky Čechů*, polské kroniky Galla Anonyma a ruské kroniky *Pověst vremennych let* (PVL), obecně zvané Nestorovy. Nejprve si však všechny kroniky stručně charakterizujeme.

Tyto tři kroniky zaznamenávají mimo jiné jednu závažnou událost ve slovanském světě – rozdělení slovanského světa – *Slavia Cyrillomethodiana* na *Slavia Latina* a *Slavia Orthodoxa*.¹ Gall i Kosmas, žáci klasické vzdělanosti, píší své kroniky latinsky a adresují je latinské kulturní elitě západní a střední Evropy. PVL je plodem slovanského písemnictví a hrdě se k němu hlásí. Západoslovanské kronikářství hledá své vzory v západní Evropě a v antické tradici římských dějepisců, Nestor navazuje na byzantskou historiografii. V tom spočívá i rozdílnost stylů. Zatímco Kosmas a koneckonců i Gall se nebojí motivů z antické pohanské epochy a jistě lascivnosti při vyprávění příběhů, PVL je psána ideově těžkým, nesmlouvavým stylem přísného křesťana, do svého vyprávění zapojuje dlouhé teologické traktáty a inspiračním zdrojem jsou jí především legendy a Bible. Polská a především česká kronika využívají domácí pohanskou tradici k legitimizaci dynastické moci a z mýtů vytvářejí historické příběhy. Nestor, ač popisuje pohanskou epochu staroruského státu, popisuje stále jen historická fakta a o mytické tradici se zmiňuje méně než okrajově. PVL vlastně završuje zrod „teologie“ staroruského státu, který započal neúspěšným pokusem Vladimíra reformovat pohanství jako státní náboženství a následným

¹ Jak trefně konstatují A. A. Turilov a B. N. Florja ve stati „Christianskaja literatura u slavjan v seredine X-seredine XI v. i mežslavjanskije kulturnije svjazi“. In: *Christianstvo v stranach Vostočnoj, Jugo-vostočnoj i centralnoj Jevropy na poroge vtorogo tysjačelija*. Moskva: 2002, s. 444.

obratem ke křesťanství, které se dále stalo ideovou páteří státní a národní ideologie. Tak to definoval i metropolita Ilarion, který první nazval Rus novým Izraelem. To obráží i Nestorova kronika, která svým stylem převádí biblické „všelidské“ dějiny na staroruské dějiny – např. stavbu prvního „Desátkového“ chrámu líčí s podobnými motivy (7 let stavby, mistři z ciziny, ad.) jako stavbu chrámu Šalamounova, dvanáct synů Vladimíra srovnává s dvanácti apoštoly, spor Borise a Gleba se Svjatopolkem nese podobné rysy jako spor Kaina s Ábelem.²

Kosmas ani Gall nezdůrazňují myšlenku vyvolenosti svých národů tak důrazně. I v nich nalezneme biblické *topoi*, mají však spíše roli pomocnou, např. při Kosmově líčení vzniku knížecí vlády, kdy Libuše charakterizuje knížecí moc takřka stejnými slovy jako Samuel Izraelitům moc královskou.³ Ovšem právě u Kosmova stylu hraje výraznější roli inspirace antickou vzdělaností a je pro něho příznačná určitá hravost a lehkost – své vyprávění obléká do antických motivů, pohanským bohům a démonům dává antická jména a jeho kronika je de facto zábavným čtením, aniž by se odchýlila od své ideologické role. Gall, bezesporu též klasicky vzdělán, tuto lehkost prostrádá, důraz na vážnost a významnost polského státu je zde znatelnější. Pohanským motivům se nevyhýbá, ovšem očividně jim rozumí méně a mají pro něho menší význam. Z Kosmy je cítit radost nad skutečností, že se jeho země může pochlubit podobnými „pohanskými“ příběhy, jaké zná antická tradice. Oba však chápou tuto pohanskou tradici historicky a čas starých mýtů převádějí na *tempus historicum*. Rozdíl je však znatelný – Kosmas své pohanské epoše věnuje 13 kapitol první knihy a je pro něho významnou legitimizací dynastie stejně jako dynastičtí světci, Gall naopak líčí domácí tradici ve třech krátkých kapitolkách na začátku kroniky, navíc zmařeně, jen jakoby z povinnosti.

Podívejme se tedy na několik motivů, které nám kroniky předkládají.

Oráči a knížata

Z doby Karla IV. známe korunovační řád českých králů. Právě v předvečer této korunovace měl budoucí panovník navštívit Vyšehrad, kde se uchovávaly lýkové střevíce a mošna, které měly patřit zakladateli rodu Přemyslovců Přemyslu Oráčovi. Je to bezesporu relikv starého nastolovacího ob-

² Těchto motivů si povšiml B. J. Petruhin ve své stati „Christianstvo na Rusi vo vtoroj polovine X – pervoj polovine XI v“: v Ilarionových tezích vidí prvé náznaky ruského státního mesianismu a ideje o Třetím Římu. In: *Christianstvo ...*, cit. vyd., s. 121 an.

³ 1. Sam. 8, 10–18

řadu přemyslovských knížat, jejichž tradici zaznamenal Kosmas ve svém příběhu o původu knížecí moci. I když tento příběh je rámován do biblických a antických motivů a je vyprávěn s určitou odlehčenou ironií, nesporně zde stojíme před starým pohanským mýtem.

Kosmas obhájí vznik knížecí moci vlastně racionálně. Po období zlatého věku, kdy pro správu pohanských Čechů stačili stařešinové – vlastně obdoba biblických „soudců“ – a kdy tuto funkci mohla zastávat i žena, přichází doba tvrdých šjí, která potřebuje vládu „pevné ruky“. To je podle Kosmy důvod, proč Libuše posílá pro Přemysla. Kronikář je tu zřejmě ovlivněn Starým zákonem a ve své racionalitě se neliší od Nestora, který celkem prozaicky („nemytologicky“) popisuje pozvání Varjagů, aby vládli Slovanům, protože si sami vládnout nedokázali. Kosmas a Bible se však liší v typologii nových vládců. Zatímco Přemysl spolu s Libuší vydává první zákony, Izraelité už Zákon dávno mají od Hospodina, který jej předal Mojžíšovi na Sinaji. Saul je vlastně především válečníkem a organizátorem. Saul má také svoji „historii“ a „charakteristiku“. Co však víme o Přemyslovi? Jen to, že byl oráč. Přesto se k tomuto „oráčství“ hlásil hrdě celý knížecí rod. Kosmas zde předkládá mravní ponaučení, že by si měli mocní tohoto světa uvědomit, odkud všešli. Tento sympatický sociální rozměr však zřejmě nebyl pramenem oné hrdosti. Je přeci známo, že dynastie odvozovaly svůj původ a hlavně svoji moc od bohů, polobohů nebo hrdinů. Jejich moc se tak legitimizovala, což v pohanské epoše znamená, že se *sakralizovala*. Kdo tedy byl původně Přemysl?

Trochu do jiného světla staví přemyslovskou legendu Kosmův „předchůdce“, tak řečený Kristián.⁴ V druhé kapitole své legendy⁵ sice píše, že čeští Slované žili bez zákona, ale jako důvod ustavení knížete uvádí to, že Čechy postihl mor! Tím, že Přemysla ustavili knížetem, mor zmizel, a tak si do svého čela stavěli vždy jeho potomky. Tedy jinak – Přemyslovci byli záštitou před zhoubou pro celý kmen!⁶ A odtud pramenila posvátnost a nezbytnost jejich vlády. Panovníkem se mohl stát pouze člen z Přemyslova rodu, jen on mohl zajistit zemi blahobyt, mír a bezpečí. Kristiánova interpretace původu dynastické moci má tedy k pohanské tradici blíže než racionální Kosmův výklad o jakési „společenské smlouvě“.

⁴ Na tomto místě považuji spory o původ legendy za uzavřené a vztahuji ji k 10. století.

⁵ Český překlad legendy in: *Středověké legendy o českých světcích*. Praha: 1998, s. 78–128; latinskou verzi najde čtenář in: *Fontes rerum bohemicarum* (FRB), sv. I. Praha: 1874.

⁶ Této problematice si povšíml už Třeštík, Dušan: „Mír a dobrý rok: státní ideologie přemyslovského státu mezi pohanstvím a křesťanstvím“. In: *FHB 1988/1*, s. 23–45.

O tom, že se skutečně jednalo o pohanský přístup, nás přesvědčuje srovnání s jinými indoevropskými pohanskými tradicemi. Nejvýrazněji je to znát v severské tradici – zde je dokonce bůh plodnosti Freyr⁷ označován za švédského krále, předka rodu Ynglingů, za jehož vlády panoval mír a blahobyt. Severští Germáni vlastně odvozovali panovnickou moc přímo od boha úrody, plodnosti a blahobytu. A tyto hodnoty také od vlády očekávaly. Jestliže nebyla úspěšná, mohl panovník také skončit jako hlavní oběť za „plodnost a mír“ – *til árs ok friðar*.⁸ Spojení panovníka s plodností uchovala i italská tradice. Zakladatelé Říma byli původně pastevci – Romulus koní a Remus volů, sám Romulus se po své smrti ztotožnil s Quirinem, bohem, kterému Dumézil ve své teorii trojičnosti indoevropského náboženství přisoudil třetí funkci, tedy funkci zajišťující blahobyt, mír a plodnost.

Vraťme se k slovanským kronikářům. V Gallově kronice je praotcem vládnoucího rodu Piast, chudás, kterého kronikář velmi podivně označuje jako *oráče* (arator).⁹ Je to zvláštní – proč Gall charakterizuje Piasta *činností* a ne *stavem*? Jak vyplývá z dalšího textu, i samotnému kronikáři zřejmě tento paradox dělal potíže, a tak si neodpustil nazvat Piasta rolníkem (rusticus).¹⁰ Samotný Gall asi sám dostatečně nerozuměl původnímu podání, pro které Piast byl především oráčem. Stejně jako u Přemysla je i pro Piasta orba tím nejvýznamnějším příznakem. V této souvislosti není nezajímavá jedna epizoda ze „života“ skandinávského Freyra. Zamiloval se do obryně Gerðry a po určitých problémech se mu s ní podařilo zažít milostné dobrodružství. Etymologie jména „Gerðra“ má souvislost se staroislandským „garðr“ (oplocené území, pole) i s anglickým „garth“ (zahradka, stejně jako německé Garden).¹¹ Nelze označit Freyrův milostný akt jako orbu? Tedy Freyr jako milovník – oráč a zároveň zakladatel dynastie, zajišťující hojnost a plodnost, má stejnou typologii jako Přemysl a Piast.

Příběh Piasta odpovídá „třetí funkci“ indoevropské ideologie ještě v jednom motivu. Dva tajemní přichodí, uražení na hostině krále Popiela, po vlídném přijetí u chudého oráče učiní zázrak – rozmnoží Piastovy zásoby piva a masa na neuvěřitelné množství, přičemž z nádob neubývá. V tu samou dobu, kdy na postřizínách Piastova syna jídlo i pití zázračně nabývá,

⁷ V dánském případě mluví Saxo Grammaticus o Frothovi.

⁸ Page, R. I. *Severské mýty*. Praha: 1997, s. 47.

⁹ „...in suburbium descendentes, ante domunculam aratoris predicti ducis pro filiis convivium facientes, forte fortuna devenerunt...“ In: Galli Anonymi Cronica et gesta ducum sive principum Polonorum, cap. 1/I. I. In: *Monumenta Poloniae Historiae* (MPH) – *Nova series*, tomus II, ed. Karol Maleczyński. Kraków: 1952, s. 9.

¹⁰ „...decreverat enim rusticus ille pauper...“, Gall, cap. 2/I. I, s. 11.

¹¹ Page, s. 42.

na hostině po postřizích dvou synů krále Popiela jídlo i pití záhadně mizí. Dojde to tak daleko, že král i jeho družina se musí s ostudou uchýlit k chudému Piastovi. Piast tu vlastně zajišťuje blahobyť, jehož se mu dostalo díky ctnosti „třetího stavu“ indoevropské teologie – pohostinnosti. Popiel vůči tajemným příchozím pohostinnost neprojevil, a tak byl o blahobyť připraven. A nejen o něj, ale i o královskou hodnost,¹² kterou po něm převzal Piastův syn Samovit – Siemovit a s ním i celý Piastův rod, jehož zakladatel dokázal zajistit hojnost. Popiela sežraly nakonec myši – symbol hladu, chudoby a nedostatku. Gall tak lépe zachovává starou souvislost mezi panováním a mírem a blahobytem. Kristián tuto souvislost zmateně naznačuje a Kosmas se zaměřuje na „politologický“ rozbor knížecí moci a její nutnosti. Motiv Oráče poněkud opomíjí, ovšem síla tradice ho nutí, aby jej ponechal.

Gallovo vyprávění bylo podrobeno nejedné analýze. Motivy k němu se hledají porůznu, zejména motiv obou příchozích a motiv myši hodujících na Popielovi. Oba by prý měly pocházet ze západní Evropy – myši z Porýní a příchozí z legendy o svatém Germanovi. Bez ohledu na tyto dohady však můžeme konstatovat, že vyprávění má logickou strukturu a myši v tomto pohádkově-mytologickém líčení hrají nezastupitelnou a logickou úlohu. Odtrhnout je z vyprávění dost dobře nelze a přisoudit celému příběhu západoevropský původ se mi zdá až příliš odvážné – Gall přeci působil na polském dvoře a zaznamenával piastovskou tradici. Pokud se jedná o tajemné příchozí, je to motiv známý z mnoha podání, nejenom z legendy o Germanovi. Tajemná návštěva je už motiv biblický, vzpomeňme na Abraháma. Ovšem i slovanské prostředí takovéto příchozí zná – cyklus bylin o Iljovi Muromcovi začíná právě tajemnou návštěvou u nemohoucího, chromého Ilji. Ilja, stejně jako Piast, svým hostům přes svou chudobu a nemohoucnost poslouží. Ilja pochází též z rolnického prostředí, ovšem motiv orby u něho není. Ačkoliv bychom v Iljovi mohli spatřovat typ indoevropského boha-hromobijce, který rolníkům pomáhá zajišťovat úrodu, hledat další mytologické souvislosti mezi těmito postavami by bylo více než spekulativní. Hromobijce Perun byl sice bohem vládnoucí vrstvy v Kyjevě, ale svým typem odpovídá spíše Thorovi než Freyovi a byl spíše uctíván jako bůhválečník než jako dárce plodnosti. Tím mohl být spíše Veles/Volos, kterého opisuje Nestor výrazem „skotij bog“, avšak ani tady není hledání možných vztahů mezi Piastem (popř. Přemyslem) a Velesem příliš rozumné, naše znalosti slovanské mytologie jsou velmi omezené. Nevíme také nic o tom,

¹² Stejně jako o ni byl připraven švédský král Ólaf, který nedokázal zajistit plodnost a úrodu země, prý kvůli zanedbávání obřadů, viz Page, s. 44–45.

že by vládnoucí kyjevská dynastie hledala svůj původ u Peruna nebo Velese. Vzhledem k jejímu varjažskému původu je velmi nepravděpodobné, že by se na Rusi objevil podobný motiv jako v Polsku nebo v Čechách. Můžeme jej hypoteticky předpokládat u domácích rodů, které ovšem byly nahrazeny Varjagy. Nestor se proto podobným příběhem jako Gall a Kosmas pochlubit nemůže.

Naopak zajímavou podobnost skrývá nastolovací obřad karantánských vévodů. Budoucí vévoda musí projít iniciací, při které má selský oděv, selskou obuv a mošnu s podobným obsahem, jaký byl i v Přemyslově mošně – chléb a sýr. Podobnost je zřejmá. Můžeme tedy předpokládat jakýsi všeslovanský mýtus? Domnívám se, že důvody k tomu jsou pádné. Mýtické vyprávění o oráči-vládcích v sobě obsahuje společné indoevropské motivy, které vypovídají o blízkosti funkce plodnosti a vlády. Slovanské prostředí zřejmě uchovávalo určitý typ tohoto mýtu, jehož prvky se dochovaly v nastolovacích obřadech a ve vyprávěních kronik.

Město a zákony

Podle Kosmy po zvolení nového knížete a jeho svatbě s Libuší došlo i k založení Prahy. Stalo se to díky věštbě, kterou vyřkla Libuše ve chvíli, kdy byla jata démonickou silou. Z Kosmova vyprávění vyplývá určitý rozpor, který pramení ze sváru pohanské tradice s křesťanským přesvědčením. Kosmas nemůže schvalovat pohanské praktiky hadačství, které byly živé ještě v jeho době. Zároveň si je však vědom důležitosti založení nového centra – v přemyslovské tradici existovala bezesporu pozitivní úcta k tomuto věšteckému výroku a byl vnímán jako posvátný. Kosmas se rozpor mezi pohanstvím a křesťanstvím pokouší mírnit tím, že do pekelníkových úst vkládá proroctví i o dvou světících, kteří z Prahy vzejdou – Václavu a Vojtěchovi.

Kristián tuto epizodu líčí opět poněkud jinak. Při zhoubném moru se Čechové obrací k hadačce a po její věštbě zakládají *hrad* Prahu. Až poté si hledají knížete. Proč Kristián obě epizody zaměňuje? A ještě jedna věc – co tedy Čechové založili, město nebo hrad? Pokud připustíme, a vše tomu nasvědčuje, že se jedná o pohanskou tradici *založení* Prahy, potom se dostáváme do jistých problémů. V pohanské tradici nemohla Praha figurovat jako sídlo Přemyslovců, tím byl až do počátku křesťanské epochy Levý Hradec. Praha mohla těžko být v pohanské epoše označena za město nebo za hrad. Smysl založení Prahy spočívá v nějakém sakrálním aktu, díky kterému se Čechové zbavili moru. Tak to popisuje Kristián. V Kosmově podání je sláva Prahy plně křesťanská. Oba kronikáři také Prahu charakterizují tak, jak ji ve své době znali. Ovšem v pohanské epoše byla čím? Jak již

bylo řečeno, Slované svá knížata nastolovali. Dodnes zachovaný knížecí stolec z Karantánie stál na volném prostranství, posvátném okrsku, kde zřejmě bylo i obětiště. Můžeme tedy něco podobného předpokládat i pro kmen Čechů. Jak víme, stolec byl na pražském hradě a byl funkční hluboko do křesťanské doby. Byl ovšem na hradě – a v Karantánii je na volném, posvátném prostranství. Ne nezajímavou hypotézu předložil Třeštík. Podle něho vznik centralizovaného českého státu souvisí s tím, že se Přemyslovec Bořivoj zmocnil posvátného stolce a na tomto pohanském místě vybudoval křesťanský kostel, přičemž celé návrší obehnal hradbami. Tím demonstroval oficiální christianizaci země a pojistil si vládu pro svůj rod. Od této doby je Praha sídelním místem.¹³

Čechové tedy v pohanské tradici nejspíš nezakládali město nebo opevněné místo, ale posvátné centrum celého kmene – hlavní obětiště a místo nastolování knížat. O souvislost knížecího stolce a obětiště nás může přesvědčit několik faktů. Především kníže byl u Slovanů, stejně jako u dalších indoevropských národů východní Evropy (Germáni, Skytové), hlavní obětník. Jeho role záruky plodnosti úzce souvisela s dobrou obětí – vzpomeňme na švédského Ólafa, který prý zanedbáváním oběti přivolal na zem neúrodu. Také starý název místa, kde stál kamenný stolec – Žiži – etymologicky souvisí s „žhnouti“ a vypovídá o konání zápalných obětí na tomto místě. Je tedy logické, že se staří Čechové brání moru dobrou obětí, kterou ovšem musí vykonat povoláná osoba – kníže. Proto je následně zvolen.

V 16. století vznikly v Prusku německé kroniky Simona Grunau a Lukasa Davida a latinská kronika Erazma Stelly. V nich je popsána staropruská, baltská legenda o dvou bratrech – Vaidevutisovi a Brutenisovi. Vaidevutis byl kníže a Brutenis byl žrec. Oba dali starým Prusům zákony a oba založili hlavní obětiště, které bylo posvátným centrem pro všechny baltské kmény (a které se mimochodem dodnes hledá). Oba zemřeli ve vysokém věku, a to jako oběť.¹⁴ Nechci se pouštět do planých spekulací, ale připadá mi tento typ příběhu blízky právě příběhu o Libuši, Přemyslovi a založení Prahy. Typologie postav je velmi podobná. Libuše i Brutenis jsou znalci božských tajemství, indoevropští šamani, kteří reprezentují první funkci indoevropské teologie. Libuše je nejen hadačkou, ale v Kosmově podání i soudí, tedy zná i právo, úzce spojené se znalostí posvátných věcí. Vlastně

¹³ Třeštík Dušan. „Počátky Prahy a českého státu.“ In: *FHB* 1983/1, s. 7–33.

¹⁴ Odkazují zde na vydání těchto kronik, či jejich pasáží v originále a v litevském překladu in: *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai*, II. Vilnius: 2001.

všechny tři Krokovy dcery jsou „šamanky“. Libuše¹⁵ i Brutenis jsou spojeni s knížecí mocí, kterou reprezentují Vaidevutis s Přemyslem, opět podobné postavy. Šaman spolu s vládcem vytvářejí první zákony a také budují centrální obětiště, tedy dávají nezbytné základy celé společnosti. Kníže zajišťuje plodnost – Přemysl je oráč, Vaidevutis skončí jako oběť. Přemysl se z oráče stává panovníkem (stejně jako se jím stává Romulus z pastevce), Vaidevutis jako panovník skončí obětí za „plodnost a mír“ (stejně jako se z Romula po jeho zavraždění stává Quirinus). I když lze namítnout, že souvislosti mezi těmito příběhy mohou být pouze hypotetické, domnívám se, že zde stojíme před původním indoevropským schématem, jen různě aplikovaným. Vyplyvá z něho ideální organizace společnosti podle pohanského schématu – nejen spojení knížecí moci s plodností, ale také spojení šamanského úřadu se znalostí práva, které ovšem zaštiťuje kníže svou mocí i svým obětním úřadem. Ideální stav nastává, když se vznešenost práva, zbožnosti a vlády pojí s plodností a blahobytem.

Tak podobně definoval Dumézil i svou teorii o indoevropské trojici, kterou určoval na germánské, italské a árijské mytologii. U Germánů se spojili dva rody bohů - Ásové, kteří právě reprezentují vládu, zbožnost a právo, s Vany, pečujícími o plodnost a úrodu. Zakladatel Říma a první král Romulus je teprve tehdy úspěšný, když se mu podaří zajistit podporu plodných a bohatých Sabinů Tita Tatia. Vznesení árijských Asurové mezi sebe přimou rozkošnické Násatje. Také spojení magie a práva má svoje analogie – germánský šaman Odin tvoří dvojici s ochráncem práva bohem Tý, tajemný indický Varuna s patronem smluv Mitrou. V ruských bylinách vystupují dva bohatíři s čarodějnickým původem a se znalostí magického vědění – tajemný a divoký Volch Vseslavič a mírný Dobryňa Nikitič. Dobryňa postupuje vždy podle pravidel, je označován jako „věžlivýj“¹⁶ Volch reprezentuje spíše magii než právo. A o spojení panovníka a plodnosti jsme již hovořili výše. Je pozoruhodné, že tato ideologie našla své shrnutí v české raně křesťanské písni „Hospodine, pomiluj ny“, ve verši: „Gospodine...daj

¹⁵ Abychom již zpočátku trochu nabourali tuto možnou interpretaci, zamysleme se nad typologií Libuše opět pohledem skrze analogii se skandinávskou mytologií: Freyja, sestra a milenka Freyry, vykazuje podobné znaky jako Libuše z Kosmy – má uvolněnou morálku, dostává se do sporu s Lokim, kdy je obviněna z ženských hříchů, zároveň je zalkyní magie zvané *seiðr*, kterou naučí i mága Odina a která je jak užitečná, tak nebezpečná. Tuto magii se učí pouze ženy, muži jí pohrdají – vzpomeňme v této souvislosti na Libušiny sestry. Pomocí této magie se dalo pochopitelně i věštit. Freyja je bohyně lásky a v této souvislosti by stála za pozornost etymologie jména Libuše – „Lubussa“. Freyja je pochopitelně, stejně jako Freyr, představitelkou třetí funkce plodnosti. Nelze tvrdit, že Libuše byla totéž co Freyja, ale je vidět, jak je tato postava mnohohznačná a určení původní teologicko-mytologické koncepce složité.

¹⁶ Za toto upozornění děkuji Ilju Lemeškinovi.

nam všem *žizň a mir* v zemi...“ Není jistě náhoda, že tento text se zpíval při nastolování nového knížete.

Bylo by ovšem chybou ztotožňovat založení Říma a založení Prahy. Typologicky Řím odpovídá ne Praze, ale právě přemyslovské dynastii, na které se realizovala tato trojičná ideologie, jako se realizovala na Římu. Je to právě dynastie a kmen Čechů, které povstaly z mytického času, aby přešly do historického. Určité analogické prvky k přemyslovské legendě nalezneme i v Gallově líčení. Prvek magie zde reprezentují dva tajemní příchozí. Stejně jako vědma a čarodějnice Libuše magickým způsobem pověří Přemysla vládou, vyberou záhadní příchozí Piasta za vládce prostřednictvím zázraku. Šaman si moc neuzurpuje, pověřuje jí vládce, jenž je schopen zajistit právo a blahobyt – *žizň a mir*. Piast dokázal, že dokáže postupovat podle posvátných pravidel, když pečoval o hosty, což Popiel neučinil, za což mu byl odňat i dar hojnosti, stejně jako byla skandinávskému Ólafovi odňata úspěšná vláda po špatné oběti, tj. nedostatečném zachování posvátných pravidel. Přemysl zákony vydává a reprezentuje silnou, úspěšnou vládu, stejně jako ji reprezentuje Piastův syn Samovit.¹⁷

V Nestorovi je zachována epizoda, která by mohla typologicky odpovídat založení Prahy a která je zřejmě zlomkem kyjevské předvarjažské tradice. Je to mýtus o založení Kyjeva, který měl být založen třemi bratry Kyjem, Ščekem, Chorivem a jejich sestrou Lybedí. Na tomto příběhu je zajímavé, že ač kronikář jmenuje čtyři sourozence, aktivní úlohu hraje pouze nejstarší Kyj, podle kterého dostane město jméno. Kyj je vlastně zakladatelem města a jeho prvním mýtickým vládcem, poté co se sjednotí tři obce bratrů na třech pahorcích. Kyj pořádá první výpravy a v Kyjevě i zemře. O jeho sourozencích víme jen to, že oběma bratřím před založením náležely vesnice na dvou pahorcích a že stejně jako Kyj zemřeli v Kyjevě. O sestře Lybedi víme jen to, že byla a zemřela. Lze předpokládat nějaký mýtus o původní kyjevské polanské dynastii, neboť sám Nestor informuje, že od té doby Kyjevův rod panoval mezi Polany. To, že v tomto mýtu hráli úlohu všichni sourozenci, je také zřejmé, jinak by zřejmě síla tradice nedonutila o nich kronikáře mluvit a upadli by v zapomenutí. Zvlášť je to patrné u Lybedi, která se v Nestorově vyprávění projevuje jen tím, že je. Kombinace tří bratrů a jedné sestry je záhadná a svádí hledat podobné paralely. Ale i když víme o trojfunkčních indoevropských bohyních, které se pojily ke každé

¹⁷ „Semouith vero principatum adeptus (non) voluptuose vel inepte iuventutem suam exercuit, sed usu laboris et militie probitatis famam et honoris gloriam adquisivit, atque sui principatus fines ulterius quam aliquis antea dilatavit...“, Gall, cap. 3/ I, I, s. 13.

vrstvě reprezentující indoevropskou mytologii, v tomto případě nevíme nic a jakékoliv úvahy vedou k plané spekulaci. Nicméně tento zlomek dosvědčuje, že východoslovanští Polané měli svoji domácí tradici, která ovšem mohla nést podobné motivy jako u podání západních a jihozápadních Slovanů. Bohužel je zřejmě nenávratně ztracena, anebo její motivy přežívají v jiném žánru než v kronice. Vyvolenost Kyjeva, která byla zřejmě součástí i tohoto mýtu, potvrzuje však staroruská tradice Kyjeva jako centra staré Rusi – *stolice* – tedy místa hypotetického posvátného stolce, obdoby pražského nebo karantánského. Kyjev je otcem ruských měst a v mytickém vnímání nahradil původní polanskou dynastii. Proto je typologie vzniku a dějin Kyjeva blíže vzniku a dějin Říma, než vzniku a dějinám přemyslovské dynastie. Nestor tu má paradoxně blíž k Titu Liviovi než Kosmas.

Nestor i Kosmas svou interpretací mytických dějin vlastně reflektují nový jev v raně středověké slovanské společnosti – její urbanizaci. Vnášejí fenomén města do literární tvorby, stojí u zrodu tohoto fenoménu pro východoevropské prostředí. Další život města v literatuře i literární život ve městě vyrůstá ve slovanských literaturách právě z těchto kořenů. Kosmas vyměnil obětiště za město, jehož sláva hvězd se dotýká, a tak vlastně celý mýtus sekularizoval a připravil Prahu pro vstup na půdu literatury, kde od té doby žije bohatým životem. Bohatost tohoto života je dána i tím, že má kořeny a „posvěcení“ v Kosmově legendě. Nestor spojil dějiny staré Rusi s dějinami Kyjeva, který se stal otcem ruských měst. Hloubka tradice, kterou později od Kyjeva přebírá Moskva, lze vycítit i z nové ruské literatury. Jaký je to rozdíl od přizračnosti Petrohradu, který postrádá tuto středověkou tradici, který není posvěcen legendou o založení nebo nimbem velkých činů starých knížat. Nepramení také odtud nepříznivá reflexe Petrohradu v ruské literatuře? Dokonce i interpretace dějin Rusi rozděluje jednotlivá období podle hlavních měst – Kyjevská, Moskevská, Petrohradská. Hodnocení těchto období bylo v ruském myšlení i literatuře úzce spojeno právě s městem, jeho atmosférou, dějinami a mýtem.

Volchvové

Jak jsme již naznačili, Nestor se narozdíl od Kosmy a Galla v pohanských motivech příliš nevyžívá a pro konstruování dějin je příliš nevyužívá. Koncepte jeho kroniky je důrazně křesťanská a jeho teorie vzniku moci je prostě racionální. Varjažský původ dynastie příliš pro původní tradice místo nenabízí a je otázka, zda by u Nestora k tomu vůbec byla vůle. Ovšem jako informátor o příhodách na staré Rusi sepsal několik epizod, které by se mohly nadneseně shrnout jako cyklus o volchvech.

Kdo to byli volchvové? Na tuto otázku není jednoduché odpovědět. Bezesporu to byli mágové, šamani – znalci magických tajemství. Trefně toto označení definuje církevněslovanský překlad Nového zákona – jako „volchvi“ tu vystupují tři mágové z Východu, kteří se přišli poklonit narozenému Kristu. Větší otázkou je původ a příslušnost volchvů – není totiž jisté, zda patřili původně k východoslovanskému etniku. Vystupují často na pomezí ugrofinské a východoslovanské oblasti a je proto možné, že původ a praktiky této instituce je ugrofinský nebo sibiřský, kde je šamanismus na vysoké úrovni. Proto je třeba obezřetně postupovat, neboť nelze volchvy s úplnou jistotou zařadit do slovanské duchovní tradice. Víme však také, že i indoevropské národy znaly praktiky šamanismu a některé postavy slovanské tradice šamanské rysy nesou (např. Krokovy dcery). Šamanské prvky v sobě nesou i hrdinové ruských bylin, tedy bohatýři – mágové Dobryňa Nikitič a zejména Volch Vseslavič, jehož jméno už napovídá na úzkou příbuznost s volchvy.

Nestor zaznamenává příběhy s volchvy, které vztahuje k létům 1024 a 1071. Tři zaznamenané příběhy mají společného jmenovatele – hladomor. Mají také podobný scénář – lidé, postižení neúrodou, jdou k volchvům o radu. Ti si rady vědí vždy – je třeba někoho obětovat. Koho? V roce 1024 je obětována v Suzdalské zemi „staraja čedb“. Kdo to byli? Ruský historik I. J. Frojanov podrobně případy s volchvy rozebral a konstatuje, že pod tímto pojmem se rozumí staří lidé a nebo předáci – velmoži.¹⁸ Staré si prý mohli žádat předci, kteří si je vyžádali prostřednictvím neúrody. Obětování starců nebyla Indoevropanům od Indie po Irsko neznámá záležitost. K velmožům se vrátíme níže. Pro rok 1071, opět v čase neúrody, zaznamenává Nestor další pozdvižení kvůli volchvům. Tentokrát byly obětovány ženy, nejspíše obviněné z čarodějnictví. Pozoruhodné je, že zde Nestor zaznamenává obětní praktiky, jejichž ozvuky podle Frojanova byly zaznamenány ve folklóru Mordvinů ještě v 19. století.¹⁹ Takže není jisté, v rámci jakého pohanství tamní volchvové vystupovali. Třetí případ je zabití volchva v Novgorodě v tomtéž roce, který z neúrody vinil knížete Gleba Svjatoslaviče a biskupa Fedora. Gleb volchva zabil, a tím pozdvižení uklidnil. Jak se však

¹⁸ Frojanov I. J. *Drevnjaja Rus'*. Moskva: 1995, s. 113–139.

¹⁹ Tamtéž, s. 140–161, volchvové tyto ženy zabíjeli prý tak, že jim rozřízli záda a odtud vytažovali obilí, ryby, atd. P. I. Melnikov-Pečorskij popsal pohanské oběti mordvinským bohům: po vesnici chodili určené výběřčí obětín, ženy nejprve zavázaly obětín (moukou, med, vejce, atd.) do plátěných pytlíčků, ty si přivázaly na záda a napůl obnažené očekávaly ve dveřích výběřčí. Ti přišli, odřezali pytlíčky a pětkrát udeřili ženu do nahých zad a ramen posvěceným nožem. Podobnost zřejmě není čistě náhodná, viz Frojanov, s. 146.

domnívá Frojanov, z pramenů vyplývá, že při trvajícím hladomoru byli nakonec kníže i biskup zabití.²⁰

Tyto epizody nesvědčí jen o přežívajícím živém pohanství. Naznačují nám pohanskou „teologii“, jak jsme ji dosud poznali. Zopakujme si scénář nepokoje z roku 1024: hladomor – lidé se jdou zeptat na radu šamana – šamani doporučují a poté provádějí oběť na starcích nebo na *velmožích*. Ano, to je podobný scénář, jaký líčí Kristián. Při (hlado)moru se jdou Čechové zeptat na radu šamanky, která jim doporučí založit obětiště a zvolit knížete-obětníka. V Suzdali si ale už žádného knížete volit nemusí, mají své velmože, kteří sami jsou přeci magicky odpovědní za zdar celého společenství. Takže je čeká to, co jsme už několikrát zmiňovali v případě Skandinávie – obětování. Ještě jasněji to vysvětluje z novgorodského případu, kdy jsou z neúrody přímo obviněni kníže s biskupem. Je příznačné, že za volchva se postaví všichni měšťané, za knížete jen jeho družina. Gleb sice nejprve situaci rázným zásahem zvládne, ale jestliže Frojanov interpretoval prameny správně, pak to znamená, že rituální oběti biskup ani kníže stejně nakonec neunikli.

Nestor nám tu tedy předkládá, ač zřejmě nevědomky, ideologii, kterou můžeme rozeznat i v dynastických legendách Piastovců a Přemyslovců. Volchvové na Rusi dále vystupují jako příslušníci teologické vrstvy magie a práva. V jejich duchovním systému, stejně jako v duchovním systému většiny obyvatel slabě christianizované Rusi, je za úrodu, mír a plodnost zodpovědná vládnoucí vrstva. Pokud ta neplní své posvátné povinnosti, a ta je přestoupením k nové víře neplnila, trestají bozi celé společenství. Je proto nutné pro blaho celého společenství tyto předáky obětovat. Volchvové tedy nebyli nějakí hrdlořezové, snažili se dělat to, co pokládali za obecně nejprospěšnější. Nestor ovšem s tímto přístupem polemizuje už z křesťanských pozic, když do úst velkoknížete Jaroslava vkládá slova o Boží nevyzpytatelnosti a spravedlnosti, kterou člověk nemůže poznat a všelijaké rány jsou z vůle Boží kvůli hříchům všech lidí – krvavé oběti nic nezachrání. Cítíme tu zřetelný duchovní posun – tato kratičká polemika velmi dobře naznačuje rozdílnost obou duchovních principů.

O šamanství a čarodějnictví nevypráví jen Nestor. Kosmas v epizodě o lucké válce líčí vedle souboje vojsk i souboj čarodějnic a měření sil. Lucká válka je v tomto ohledu velmi zajímavý materiál pro hlubší analýzu a hledání podobných motivů i v jiných mytologiích. Je také otázka, zda Kosmas nebyl inspirován některými cizími zdroji. Nicméně některé čarodějné

²⁰ Tamtéž, s. 161–172.

praktiky popsané u Kosmy jsou u pohanských Čechů známy, např. znamení, které se před bojem dělalo mezi nohama koně. Také víra v souboj magických sil, které měly vlastně bitvu rozhodnout, je dochována i z polského prostředí. Spíše než cizí inspirace se proto dá očekávat, že tu Kosmas opět parafrázuje domácí pohanskou tradici. Soupeření dvou magických skupin – volchvů a čarodějnic – je pravděpodobně i případ onoho suzdalského pozdvižení v roce 1071. Volchvové označili za příčinu neúrody zřejmě právě je, a to bylo důvodem i pro obětování žen, nařknutých z čarodějnictví.

Stvoření

Mordvini vyprávějí legendu o stvoření člověka asi v tomto znění: člověka se rozhodl stvořit Šajtan z písku a hlíny, ale nedokázal mu dát podobu. Poslal na nebe ptáčka-myš, aby mu přinesl Čam-Pasův (nejvyšší bůh) ručník, kterým se bůh otíral po mytí v lázni. Ptáček si udělal v ručníku hnízdo a vyvedl myšata, od jejichž tíže spadl ručník na zem. V ručníku byla otřená Čam-Pasova podoba, kterou Šajtan vtiskl člověku. Šajtan dále chtěl člověka oživit, ale nedokázal mu dát duši. To uměl jen Čam-Pas. Nastal tedy spor mezi bohem a zlým duchem, komu bude člověk po oživení patřit. Dohodli se tedy, že Šajtanovi bude náležet tělo a Čam-Pasovi duše. Proto po smrti duše odchází do nebes k Čam-Pasovi a tělo, ztrativši podobu boží, hnije a vrací se k zemi jako majetek Šajtana.²¹

Velmi podobné představy měli podle Nestora i suzdalští volchvové, kteří před smrtí líčí velkoknížecímu výběřčímu daní Janu Vyšatičovi svou představu o stvoření světa: „Vě věvě, kako estъ člověkъ сътворенъ... Богъ мывъ се въ мовьници i въspotivъ се oтеръ се věчътъмъ i върже съ небесе на земljа i rasprě съ sotona съ Богъмъ, кому въ нъмъ сътворити člověka, i сътвори, dijavoľъ člověka, a Богъ dušjа въ нь въloži i těmъ že ašte umrěti člověkъ v zemljа idetъ tělo a duša къ Bogu...“²² Je to velmi podobné vypravování. Už výše jsme naznačili, že volchvové používali praktiky známé z mordvinského folklóru. Je tedy možné, že celá epizoda se odehrávala mezi ugrofinským nebo alespoň mezi smíšeným slovansko-finským obyvatelstvem. Přenos mohl jít ovšem i druhým směrem – od Slovanů k Finům. Anebo se mohlo jednat o motiv, který je společný oběma etnikům? Zatím jsme porovnávali mytologii v rámci Indoevropanů, ale toto vypravování má poněkud širší souvislosti.

²¹ Viz Frojanov, s. 145.

²² PVL, kap. 65 – rok 1071. In: MPH I, s. 725.

Stvoření člověka patří k mýtu o stvoření světa. V mordvinském mýtu tvoří svět Čam-Pas. Nejprve nalezne společníka – Šajtana – a dohodnou se, že stvoří svět. Čam-Pas pošle Šajtana na dno moře pro písek, ale dvojí ponoření zlého ducha je neúspěšné, protože písek chce sebrat ve jménu svém. Z mořského dna vyšlehnou plameny a Šajtana zaženou. Teprve na třetí pokus vysloví jméno nejvyššího boha a písek přinese. Ponechá si však trochu písku v ústech. Bůh zatím zázračně tvoří zem a přitom začne hrstka písku v Šajtanových ústech nabývat tak, až má hlavu jako hora. Čam-Pas mu na hlavu poklepe, postižený písek vyplivne a z tohoto materiálu povstaly hory a pahorky. Tato legenda je jen jednou z variant mýtu o stvoření světa, který se opakuje od jihovýchodní Asie až po východní Evropu a Balkán, známé jsou i varianty mezi severoamerickými Indiány. Analýzu tohoto mýtu provedl Eliade, který jej nazval „kosmogonickým skokem do vody“.²³ To je totiž hlavní spojovací motiv tohoto mýtu. Je zachován jak mezi ugrofinskými etniky, tak jej znají Rusové, Poláci, Ukrajinci, Bulhaři, Rumuni a Baltové, hojně je rozšířen na Sibiři. S výše zmíněnou legendou o stvoření člověka jej spojují některé významné typologické prvky – spolupráce dábla a Boha (popř. Krista), Boží pasivita, dáblova aktivita, naznačený dualismus.

Je třeba podotknout, že ve verzích těch národů, které nebyly konfrontovány s velkými monoteistickými náboženstvími, se dualistický rozpor ztrácí. Spolupráce Boha se satanem je tedy už transformace vyprávění původního mýtu v lidové kosmogonii, seznámené alespoň povrchně s učením velkých náboženství. Je pozoruhodné, že tento dualismus obsahují slova pohanského volchva ve slabě christianizované Rusi. A ještě podivnější je představa, že by se jednalo o příslušníka etnika, kterému bylo křesťanství ještě více vzdáleno než tehdejší východním Slovanům. A přitom mordvinské vyprávění z 19. století je křesťanskými prvky prodchnuto. Zdá se tedy, že onen konflikt dualismu přecházel spíše od Slovanů k Mordvinům než naopak. Základ mýtu však byl společný oběma etnikům a tak je poměrně těžké určit, zda vyprávějíci volchv byl slovanského nebo ugrofinského původu a o jakém pohanském systému nás vlastně informuje.

Volchvovo líčení je skutečně podivné používáním křesťanských termínů – *sotona* x *Bog*. Můžeme se domnívat, že celé vyprávění přepracoval kronikář, ale uvědomme si, že by to byla jeho invence. A my přitom typ těchto legend, kde spolupracují dábel a Bůh, známe celou řadu na celém území středovýchodní Evropy. V PVL zřejmě nejsou zaměněny termíny pohanské za křesťanské, jde pravděpodobně o autentické podání, které bylo

²³ Eliade, M. *Od Zalmoxida k Čingischánovi*. Praha: 1997, s. 72–112.

rozšířené i mezi ještě pohanským obyvatelstvem Rusi. Tato dualistická varianta se mohla rozšířit z již více christianizovaného Balkánu po celé východní Evropě od Moravy po Rus a mohla proniknout jako teologicko-kosmogonická koncepce i mezi pohanské volchvy, ať už ugrofinské nebo slovanské. Pokud to tak bylo, je Nestorův záznam jedním z nejranějších dokladů křesťansko-pohanského synkretismu. Vliv křesťanství je však poměrně malý, protože ani jedna z postav neodpovídá svým křesťanským předlohám. Lze se ptát, zda tento dualismus boha a ďábla nenašel ve slovanské pohanské kosmogonii nějaký odraz, když je tento mýtus ve své dualistické podobě rozšířen takřka po celém slovanském prostoru, a jak vidíme, šířil se ve své dualistické podobě jen při pouhém letmém styku křesťanství s pohanstvím. Otázka slovanského pohanského dualismu, mimo chodem nadhozená již při rozboru bogomilství, nemá zatím jednoznačnou odpověď. Víme, že Slované měli svého nejvyššího boha, a víme, že znali temné božstvo – Černoboha, kterého Helmold přímo s ďáblem ztotožňuje.²⁴ Také víme o silném vlivu íránských kmenů na slovanskou mytologii a íránská mytologie, alespoň v pozdější fázi dualistický aspekt obsahuje.

Co se však staví proti snaze hledat dualistický prvek už ve slovanském pohanství, je vztah obou protagonistů. Ve všech příbězích jsou spolupracovníci, vlastně kamarádi, kteří se sice „pošťuchují“, ale vždy se dohodnou. Ještě zajímavější je jejich charakteristika – Bůh je vysoko na nebi, většinou se o zem nestará a ani vlastně tvořit nechce, nebo dokonce neví jak. Inicátorem stvoření je tu ďábel, který žije na zemi, tedy je i blíže lidem. Právě on chce stvořit člověka, ví jak, ale chybí mu schopnosti Boha. Ďábel je právě tím aktivním prvkem celého vyprávění. V některých verzích o stvoření světa dokonce Bůh neví, jak svět dotvořit, a musí mu poradit ďábel. A v nejjedné slovanské verzi je země dotvořena jaksí mimovolně Bohem ve spánku, když se ho ďábel (opět aktivně) snaží hodit do moře, ale země se pod Bohem neustále rozšiřuje. To svědčí o mytologické představě národů celé severní Eurasie – nejvyšší a vznešený bůh – Stvořitel je bůh pasivní, unavený – *deus otiosus*.²⁵ Tento bůh sice vznešeností překonává všechny

²⁴ „...est autem Slavorum mirabilis error, nam in convivibus et compotacionibus suis pateram circumferunt, in quam conferunt, non dicam consecrationis sed execrationis verba sub nomine deorum. Boni scilicet atque mali, omnem prosperam fortunam a bono deo, adversam a malo profitentes. Unde etiam *malum deum lingua sua Diabol sive Zcerneboch, id est nigrum deum appellant*...“. Helmoldi presbyteri Bozoviensis Cronica Slavorum, I. I, cap. 52, s. 104. In: *Scriptores rerum Germanicarum*. Hannoverae et Lipsiae: 1909.

²⁵ Eliade, M. *Od Zalmoxida...*, cit. vyd., s. 78–82.

bohy, zároveň je všem pozemským záležitostem vzdálen, od lidí „odešel“.²⁶ Prosby k němu směřují jen ve chvílích nejvyšší nouze a jsou spojeny nikoliv s obětí, nýbrž s pokáním. Takového boha ovšem Slované ve své čisté pohanské mytologii znali a informuje nás o tom Helmold: „... Inter multiformia vero deorum numina, quibus arva, silvas, tristicias atque voluptates attribuunt, non diffitentur unum deum in celis ceteris imperitantem, illum prepotentem celestia tantum curare, hos vero distributis officiis obsequentes de sanguine eius processisse et unumquemque et prestantiorem, que proximioem illi deo deorum...“²⁷ Toto božstvo plně koresponduje s typologií Boha, známého jak z mordvinského, balkánského a východoevropského vyprávění, tak z volchvovy řeči v PVL. A toto božstvo je právě oním Bohem – Stvořitelem v lidové synkretické kosmogonii.

Působení ďábla nejstarší varianty mýtu o stvoření světa neznají – je tam zastupován vodním ptákem nebo jiným zvířetem, popř. je to božstvo samé, které na sebe bere zvířecí podobu. Ovšem dualistický motiv v legendách národů Balkánu a středovýchodní Evropy, jak už napsal Eliade, „...snímal z boha odpovědnost za největší nedostatky stvoření... osvětluje též původ smrti a zla“.²⁸ Působení ďábla při stvoření tak obhajuje jeho nedokonalost, takže prototyp této postavy už mohl vzniknout před křesťanstvím. Christianizované obyvatelstvo poté přijímá na toto místo ďábla, kterému tato úloha odpovídala v lidové interpretaci nové víry. Takto christianizované typy vyprávění mohly přežít do moderní doby a zároveň se ještě šířit, protože národům východní Evropy „...odůvodňovaly současný stav světa a náš lidský úděl ještě dlouho poté, co přestoupily ke křesťanství“.²⁹

Můžeme si položit otázku, zda tento výklad původu světa a zla v něm našel uplatnění i v myšlení a literatuře těchto národů. Východoevropské církevní myšlení se s touto koncepcí vypořádalo už v polemice s bogomilstvím, motiv unaveného Boha, Boha nezasahujícího se však stále vrací, jakmile se tyto otázky začnou řešit mimo církevní půdu. Pro ruské myšlení bylo toto téma vždy primární otázkou – vzpomeňme na dialog Ivana a Aljoši Karamazových. Ruské myšlení také tíhlo více než jiné k výkladu dějin jako kosmologického procesu. Zároveň je to právě ruská literatura, která velmi

²⁶ Jak podotýká Eliade, tento typ má ohlas ve folklórních příbězích o Pánu Ježíši a svatém Petru, kteří za *onoho času* (in illo tempore, tedy v mytické době „zlatého věku“) chodili po zemi, ale pro hříchy lidí odešli do nebe, zlatý věk skončil pádem člověka a bohové i blaženost od lidí odešla – obecný mytologický syžet.

²⁷ Helmold I, I, cap. 84, s. 160; je zbytečné v tomto pojetí spatřovat křesťanský vliv, toto božstvo má ryze archaický charakter, jak nás o tom přesvědčují i jiné náboženské systémy.

²⁸ Eliade, M. *Dějiny náboženského myšlení*, III. Praha: 1997, s. 44.

²⁹ Tamtéž, s. 45.

zjitřeně reflektuje „mlčení, únavu“ Boha. A také nerozdělitelnost dvou protikladných polarit – božského a ďábelského. Je ovšem otázka, zda tyto prvky do sebe nasála ruská literatura a myšlení z lidového výkladu původu a uspořádání světa, či zda se jedná o hledání odpovědí na obecně lidské otázky.

Nestor nám tedy bezděčně zachoval velmi významný a zajímavý doklad archaické religiozity, která má vztah hned k několika mytologickým rovinám. Naskytá se otázka, proč tuto pasáž do své kroniky zařadil. Chtěl snad ukázat zbloudilost učení volchvů? Nebo mu přišla tato legenda tak zajímavá? Je skutečně záhada, proč je tato „kosmogonická řeč“ zařazena do PVL – celý duch kroniky je jiný a příznám se, že mi chybí koncepční záměr tohoto zařazení.

Závěrem

Tato stať popsala jen menší část pohanských motivů, které můžeme najít u raných slovanských kronikářů. Řada důležitých témat chybí. Je to též jen jedna z možností, jak interpretovat tyto motivy. Oblast religionistiky a historie náboženství nabízí široké pole působnosti a bohatost materiálu, který dosud nebyl pečlivě probádán a vyložen. Nicméně cílem této statě je ukázat, jak aktivně působily staré pohanské koncepce na ideologii mladých států a jak aktivně se prolínaly stará víra s novou, jak spolu zápasily i spolupracovaly. Sami raně slovanští kronikáři, vzdělaní duchovní stojící na pevně vyhraněných ideových pozicích, se nebránili těmto pohanským prvkům. V mnohých z nich neviděli nebezpečí, ale naopak je využívali ve svých koncepcích a posouvali jejich význam na novou duchovní rovinu. Tím nám mimo jiné zachovali i odraz duchovně nesporně zajímavého světa – jak světa starého pohanství, tak světa mladých, christianizovaných slovanských národů. O bohatosti tohoto světa pochybovat nemusíme.

Prameny a literatura

Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai, II. Vilnius: 2001.
 Cosmae Chronicon Boemorum. In: FRB, II. Praha: 1874.
Drevnije rossijskije stichotvorenija sobrannyje Kiršeu Danilovym. S.-Peterburg: 2000.
 Galli Anonymi Cronica et gesta ducum sive principum Polonorum.
 In: MPH, nova series, tomus II. Kraków: 1952.
 Helmoldei presbyteri Bozoviensis Cronica Slavorum. In: *Scriptores rerum Germanicarum*. Hannoverae et Lipsiae: 1909.
 Kristiánova legenda (latinská verze). In: FR, I. Praha: 1874;
 česká verze in: *Středověké legendy o českých světcích*. Praha: 1998, s. 78–128.
 Povest vremennych let – Latopis Nestora. In: MPH, I. Lwów: 1872, s. 550–835.
Svod ruskogo folklora – Byliny, I. Pečora. Moskva: 2001.

Dumézil, G. *Mýtus a epos*. Praha: 2001.
 Eliade, M. *Dějiny náboženského myšlení*, III. Praha: 1993.
 Týž. *Od Zalmoxida k Čingischánovi*. Praha: 1997.
 Frojanov, I. S. *Drevnjaja Rus'*. Moskva: 1995.
Christianstvo na poroge vtorogo tysjačelětija v stranach Vostočnoj, Jugo – Vostočnoj i Centralnoj Jevropy. Moskva: 2002.
 Page, R. I. *Severské mýty*. Praha: 1997.
 Treštitk, Dušan. „Mír a dobrý rok: státní ideologie přemyslovského státu mezi pohanstvím a křesťanstvím“. In: FHB 1988/1, s. 23–45.
 Týž. „Počátky Prahy a českého státu“. In: FHB 1983/1, s. 7–33.

Frühe slawische Chronographie

Versuch einer Analyse heidnischer Motive

Frühe slawische Chronographie beweist nicht nur das vordringende Christentum, sondern auch die ursprüngliche heidnische Tradition der slawischen Völker. Diese Tradition wird besonders in den sagenhaften Erzählungen von der Herkunft regierender Dynastien sowie von den Zentren der neukonstituierten Staaten erhalten. Auch die altslawische Chronographie registriert das überlebende Heidentum und wird zur bedeutenden Quelle für die Rekonstruktion der heidnischen Erbschaft. Die Legenden und Mythen, niedergeschriebene und gedeutete von den ersten Chronisten, bezeugen den Zusammenhang des slawischen Heidentums mit den Glaubenssystemen der übrigen indoeuropäischen Völker, insbesondere was betrifft der Erörterung der Herkunft der Herrschaft und der idealen Staatsverfassung (z. B. bei tschechischen Kosmas oder bei polnischen Gallus Anonymus). Nestor beschreibt mehr die erhaltenen ostslawischen heidnischen Sitten sowie die kosmogonischen Ideen, die dem euroasiatischen Kontext völlig entsprechen. Die Leistungen der Chronisten sind wohl schöpferisch gewesen und ihre Neudeutung alter Mythen hat auch das neue Phänomen der Stadt in die slawischen Literaturen gebracht.

Me'am Lo'ez

Viktor Cháb

Biblický komentář Me'am Lo'ez,¹ nejrozsáhlejší a nejvýznamnější text ladinské literatury, není dílem jednoho autora ani jedné doby.

Začal jej psát a v roce 1730 v Konstantinopoli vydávat rabi Jaakov ben Meir Kuli a stal se tak prvním rabínem, který psal své dílo určené širokému publiku v ladinu.² Důvod byl jasný: široké masy židovského obyvatelstva v Osmanské říši a Maroku v důsledku šabatianismu³ opouštěly tradici předků a nemohly se k ní vracet, protože nedokázaly přečíst ani základní hebrejský text. K čemu potom byla učená pojednání v hebrejštině, když základ judaismu – fungující náboženská komunita, dodržující tradici a příkázání – pomalu erodoval?

¹ Me'am Lo'ez (česky: „z cizího lidu“) je hebrejský výraz převzatý z Žalmu 114, 1, jehož volný překlad by mohl znít „Když vycházel Izrael z Egypta, Dům Ja'akovův z cizího lidu“. Název odkazuje zřejmě ke skutečnosti, že Židé v té době pomalu zapomínali hebrejštinu a nebyli už často schopni studovat tradiční texty v originále, a přitom překlady (až na výjimky) neexistovaly – stávali se tak sami sobě cizím národem. Původně se však měl prý Me'am Lo'ez nazývat Bejt Ja'akov – Dům Ja'akovův.

² Ladino je varianta španělštiny, kterou hovořili především na území bývalé Osmanské říše a v Maroku potomci Židů vyhnaných ze Španělska v roce 1492 (a dodnes tu a tam staří lidé hovoří). Podle některých názorů je vhodnější používat pro označení tohoto jazyka výraz *judeo-español* (např. prof. Chajim Vidal Sephiha) a výrazem *ladino* pojmenovávat zvláštní umělou formu španělštiny doslovných překladů hebrejských kanonických textů. Autor Me'am Lo'ezu, stejně jako ostatní rodilí mluvčí, však používá výrazu ladino výhradně pro označení svého rodného jazyka. Tohoto užití se tu držíme i my.

³ Od jména Šabtaj Cvi. Falešný mesiáš Šabtaj Cvi se v šedesátých letech 17. století vydával za Mesiáše. Významná část židovské populace po celém světě k němu v důsledku utrpení uplynulých staletí (křížácké pogromy, 4. lateránský koncil, pogromy ve Španělsku, vyhánění ze Španělska, masové vraždění Židů při Chmelnického povstání atd.) upnula své naděje. Když falešný mesiáš r. 1666 pod nátlakem konvertoval k islámu, způsobil mezi svými „věřícími“ (heb. *ma'aminim*) obrovskou frustraci, která vedla (především v Osmanské říši) k hluboké duševní i materiální depresi. Vydávání Me'am Lo'ezu potom bylo pokusem úpadek zastavit. (Viz Scholem, *Major Trends*, s. 287–324 a Johnson, *Dějiny*, s. 261–265.)

Autoři

Rabi Jaakov Kuli napsal komentář ke knize Berešit (Genesis) a k části Šmot (Exodus). Když 10. srpna 1732 předčasně zemřel, pokračoval v práci jeho přítel rabi Jicchak Magriso, který dokončil Šmot a vypracoval komentář k Vajikra (Leviticus) a Bemidbar (Numeri). Vydát se mu vše podařilo teprve v roce 1746, protože stejně jako rabi Kuli rabi Magriso neměl peníze a navíc ani štěstí v hledání podporovatele a ochránce, jakým byl pro Kuliho filantrop Jehuda Mizrahi. Těžkosti řešil tak, že nechal tisknout jen jednotlivé svazky – další svazek se tiskl, teprve když se předchozí prodal. Jicchak Argeti potom v roce 1773 málem dokončil základní, „klasický“ Me'am Lo'ez komentářem k Devarim (Deuteronomium). Vydát se mu nicméně podařilo jen jednu část, komentář k prvním třem oddílům; opět z finančních důvodů. O více než padesát let později v práci pokračovali další učenci. Prvním z nich byl rabi Menachem Mitrani, který si, jak sám píše v předmluvě ke svému dílu, ke své lítosti nevšiml, že Deuteronomium není dokončeno,⁴ a pokračoval tedy komentářem ke knize Jehošua, jejíž první část vydal v roce 1849, druhou potom po mnoha strádáních a několikaletém sbírání prostředků (chodil prý mimo jiné dva roky pěšky po tureckých židovských obcích) v roce 1870. V roce 1858 vyšla kniha Ester, kterou sepsal a v jednom svazku vydal Rafael Chija Pontremoli. V roce 1882 následovala Rut (Rafael Jicchak Meir Benveniste), 1892 Jišajahu (Izajáš; napsal Jicchak Jehuda Aba), 1898 Kohelet (Kazatel; Nisim Moše Abod) a nakonec poslední, třináctý díl Me'am Lo'ezu, Šir Ha-Širim (Píseň písní), napsal a vydal Chajim Jicchak Šaki v roce 1899.

Všechny díly se nakonec dočkaly opakovaného vydání. První část, Genesis rabiho Jaakova Kuliho, vyšla poprvé v Konstantinopoli v roce 1730 nákladem tisíc výtisků. Druhé vydání přišlo, přes nečekaný zájem čtenářů, až o osmnáct let později. Poté následovalo ještě několik vydání v Izmiru, Soluni, Jeruzalémě a Livornu. Každé z nich se drobně liší v ortografii a tu a tam i v morfologii a lexiku, v závislosti na oblasti a době tisku. V týchž městech potom opakovaně vycházely i ostatní díly Me'am Lo'ezu.

Klasický Me'am Lo'ez rabínů Kuliho, Magrisa a Argetiho si získal velkou oblibu, mnohem větší než „nový“ Me'am Lo'ez pozdějších autorů. Ti nebyli tak zdatnými autory, a někdy ani tak vzdělanými učenci.⁵ Nicméně

⁴ V předmluvě ke svému komentáři Magriso píše: „Falta de la paraša Re'e fin Ve-Zot Ha-Beracha. Yo me yerri i empesi de Sefer Jehošua. Ke era pertenesyente de akavar la Tora.“ („Chybí týdenní oddíl od Re'e až po Ve-Zot Ha-Beracha [přibližně 3/4 Deuteronomia]. A já jsem to popletl a začal jsem Knihou Jehošua. Přitom bylo třeba dokončit Tóru.“)

⁵ Molho, M. Me'am Lo'ez, s. 16–17.

všichni trpěli finanční tísni, kterou se jim jen výjimečně dařilo překonávat. To je taky důvodem pomalosti a nepravdivosti, s níž Me'am Lo'ez narůstal.

Me'am Lo'ez zevnitř

Me'am Lo'ez na stovkách svých listů pojednává miliony slov téměř o všem a je velmi těžké jeho povahu shrnout do slov několika. Hlavním tématem je judaismus, podaný tak, aby zpět přitáhl co nejvíce lidí, kteří od něj v důsledku různých příčin více či méně odpadli. Autoři Me'am Lo'ezu tak musí nejen psát v jazyce co nejbližším prostým lidem, ale snažit se v takovém jazyce konkurovat všelikým druhům pokleslé literatury (dobrodružné a milostné romány), což není snadné, když taková „literatura“ na publikum neklade žádné větší nároky, žene je v jejich „chlípné touze po dobrodružství“⁶ dál a dál, a oni nehledí na nepohodlí, těžkosti, nejasnosti a formální úskalí a jen hltají stránku za stránkou.

Autoři Me'am Lo'ezu si tedy nemohli dovolit psát učená pojednání a abstraktní úvahy, byť sebekvalitnější, protože by je nejspíš nikdo nečetl (tak dopadl například Moše Almosnino se svým *Regimiento de la Vida*, které napsal spisovnou kastilštinou a hebrejským písmem v šestnáctém století a které se navzdory svým kvalitám nedočkalo popularity), a radši se snažili čtenáře nalákat na čtivou, leč kvalitní návnadu a v okamžiku, kdy se jí čtenář bude chystat spolknout, honem k ní přiložit potřebnou dávku rozumu. A to všechno tak, aby si toho čtenář příliš nevšiml, nepodezíral nikoho z podvodu, aby naopak měl pocit zvláštního sebeuspokojení, které mu bude sloužit jako vzpruha, až se třeba dostane na náročnější, neprozkoumaná území.

To se povedlo právě prvním třem autorům, především rabi Kulimu, z čehož plyne i jejich oblíbenost. Zvláštní poklona pak patří Jicchaku Magrisovi, který takto prý podal nejnáročnější a nejméně zábavnou část Tóry, tj. Leviticus. Rabi Kuli měl navíc výhodu, že ta část, ke které napsal komentář on, se čte v podzimních a zimních měsících, tedy za dlouhých večerů.

Nejnepostradatelnějšími pomůckami při tomto bohulibém oblužování byly agadické (vyprávěcí) pasáže z Talmudu a midraše, ale významnou roli hrál i talent autorů, kteří svým textům dokázali dodat nejen na čtivosti, ale i na literární kvalitě plynulým, čistým a jednoduchým jazykem oproštěným od místních a archaických výrazů a celkovým uspořádáním, díky němuž se text vyvíjí i za čtenářovy nepřítomnosti či jeho přítomnosti v některé z tisícerych odboček, ze kterých se tak je kam vracet.

⁶ Sterne, Laurence. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Praha: Odeon, 1985, s. 55.

Do takto strukturovaného textu lze snadno zařadit i odbočky, které s judaismem nemají mnoho společného jako astronomie, biologie, anatomie, historie atd. Ty v textu nechybí nejspíš proto, že autoři Me'am Lo'ezu vzali v potaz ducha nastupující moderní doby, který se projevoval i tím, že se lidé nechtěli bavit jen kovbojkami, ale také zábavnou formou zvědět co nejvíce o všech nových objevech a vědních oborech, co jich jen poslední tři století přinesla: kdyby tento fakt autoři přehlíželi, možná by neměli u čtenářů-studentů takový úspěch. Rabi Kuli svou metodu výstižně shrnuje do jedné věty:

I milvad de lo ke vos enbeveseš i pasas tiempo tambien kavzareš provečo aguestra alma... (A kromě toho, že se pobavíte a strávíte čas, prospějete i svému duchu...)⁷ (7)

Zdá se, že tento postup překonal svou dobu. Můžeme tak usuzovat alespoň z oblby, které se Me'am Lo'ez těší v současnosti, byť s malými úpravami. 20. století totiž přineslo překlad Me'am Lo'ezu do arabštiny (přeložil rabi Avraham Lersi v letech 1886–1904), do hebrejštiny (Šmuel Jerušalmi, 1967), do angličtiny (Aryeh Kaplan, 1977) a do francouzštiny (Chanoch Šalfin, 1992). První dva díly navíc přepsali do latinky a v Granadě vydali Pascual Pascual Romero a Gonzalo Maeso.

Možná srovnání

1. Židovská literatura

Me'am Lo'ez je dílem výjimečným a ojedinělým, a to nejen v rámci ladinské a vůbec židovské literatury, ale i ve vztahu ke světové literatuře. Přesto se nabízí několik srovnání:

Co se týče židovské literatury, jako první nás zřejmě napadne kniha C'ena U-r'ena, exegetický jidiš překlad Tóry, haftarot a Pěti svitků. C'ena U-r'ena (v jidiš Cenerene) napsal koncem 16. století rabi Jaakov ben Jicchak Aškenazi, aby „mužům i ženám umožnil porozumět božimu slovu v jednoduchém jazyce“.⁸ V tomto záměru spočívá i blízká příbuznost knihy C'ena U-r'ena s Me'am Lo'ezem. Ten se však od svého jidiš předchůdce liší rozsahem, a to nejen počtem stran (Me'am Lo'ez je několikanásobně obsáhlejší), ale i rozsahem tematickým. Zatímco Cenerene se soustřeďuje na komentáře k uvedeným biblickým textům, Me'am Lo'ez, jak jsme již zmínili,

⁷ Me'am Lo'ez, Hakdama.

⁸ *Encyclopedia Judaica*, heslo *Ze'ena U-r'ena*.

má téměř encyklopedickou povahu – jakoby mimochodem, na pozadí komentáře k Tanachu, pojednává zevrubně o všech halachických pravidlech, o vědě, o historii atd.

Rozsáhlejší spřízněnost ale ukazuje druhé srovnání v rámci židovské literatury. Už jsme zmínili (viz pozn. 3), jaké důsledky mělo šabatiánské neštěstí v Osmanské říši. Ve střední Evropě vyvolala tato událost podobné důsledky, je jen kupodivu, že ačkoliv byla Evropa duchovně na „vyšším“ stupni vývoje než Osmanská říše, důsledky se tu projevil o sto let později. Reakcí však nebyl materiální úpadek a duchovní deprese, ale spíš veliký zmatek, jedním z jehož nejzávažnějších plodů byl zřejmě vznik liberálního a reformovaného judaismu. A reakcí na reformu byla mimo jiné německá neoortodoxie rabi Samsona Rafaela Hirsche, autora dalších textů spřízněných s Me'am Lo'ezem. Příbuzenský vztah má ale v tomto případě mnohem hlubší dosah.

Rabi Hirsch vnímal náladu ve významné části společnosti, která se sice cítila být Židy, ale zároveň už nedokázala plnit micvot (pravidla náboženského života) jako dřív – jen proto, že to vyžaduje tradice. Lidé se buďto museli více než dříve přemáhat, aby zůstali u tradičního („ortodoxního“) judaismu, nebo se dát k reformě, nebo úplně odpadnout. Jinou možností jako společnost v dané chvíli neměli. Většina se buďto odkláněla od judaismu úplně, nebo se přikláněla k reformě: ta byla na první pohled racionálnější a více odpovídala myšlenkám (nebo potřebám?) doby.

Rabi Hirsch situaci vyřešil vytvořením tzv. neoortodoxie, která sice zachovávala halachická ustanovení (micvot) dávných generací, nicméně jim dodávala „na oko“ nový rozměr tím, že zaměstnávala více rozum věřících, a to tak, že jednotlivé micvy částečně spojila s momentální duševní potřebou lidí. Mordechaj Breuer, profesor židovské historie na Univerzitě Bar-Ilan, o tom píše:

Benamina, který v Hirschových Devatenácti listech klade dotěrné otázky..., mohly uspokojit jedině takové odpovědi, které dokázal pochopit vlastní rozumovou úvahou odpovídající duchu doby. Jinak řečeno bylo třeba, aby se tradiční judaismus stal „přijatelným“ a „evropským“, a měla se prokázat jeho kompatibilita s moderními společenskými, filozofickými a politickými koncepcemi.⁹

⁹ Breuer, M. *Ortodoxia a novoortodoxia*. In: *1000 rokov aškenázskej kultúry*, s. 374.

Abychom tento přístup lépe pochopili, podívejme se na dvě ukázky z Hirschových komentářů k biblickým textům a srovnajme je s komentáři dvou středověkých komentátorů, Ibn Ezry a Rašiho:

Gen 1, 28: (...) a plodte se a množte se a naplňte zemi a dobývejte ji.

Raši: a dobývejte ji: [ve slově kibšu'a, dobývejte ji] chybí písmeno vav [K-B-Š-H (tvar imperativu singuláru maskulina) místo K-B-Š-V-H (tvar imperativu plurálu; hláska u, reprezentovaná v prvním tvaru souhláskovým písmenem vav, je v druhém tvaru reprezentovaná samohláskovou značkou pod předcházejícím písmenem. Text Bible se v tradici původně dochoval bez těchto samohlásek – ty byly doplněny později, a přestože jsou závazné a neměnné, mají v jistém ohledu nižší postavení než souhlásky)], [a je tomu tak proto], aby tě [verš] naučil, že muž dobývá ženu, aby se z ní nestala tulačka, a aby tě naučil, že plozením a množením je povinován muž, nikoliv žena, protože dobývat je jeho povahou.

R. Hirsch: plodte se – buďte plodní, to se vztahuje k manželství. Množte se – založte rodinu. Naplňte zemi – vytvořte společnost. A dobývejte ji – nabývejte majetek.¹⁰

Žalm 127, 3: Hled! Dědictvím Hospodina jsou děti, odměnou plody mateřského lůna.

Ibn Ezra: I když muž se svou ženou spává často a pořád, žena neotěhotní, dokud tak nestanoví Hospodin, protože On má v rukou klíč ke každé děložce, a dar dětí je dědictvím, které dá jen tomu, komu bude chtít.

R. Hirsch: Někteří sebestřední lidé považují další dítě za nechtěnou zátěž. Moudrým rodičům ale dochází, že každé narozené dítě je darem od Boha, jenž jim tak umožňuje podílet se na procesu jeho Tvoření. Takoví rodiče potom (...) mají naprostou důvěru v schopnosti a touhu Boha jim v rodičovství pomáhat.¹¹

¹⁰ Hirschův komentář přeložen z polského překladu Ewy Gordon a rabi Saši Pečariče v knize: *Tora Pardes Lauder, Bereszit*. Kraków: Fundacja RONALDA S. LAUDERA, 2001.

¹¹ Hirschův komentář přeložen z anglického překladu rabi Natana Schermana v knize *Sidur Ahavat Šalom – The Complete ArtScroll Sidur*. New York: Mesora Publications, Ltd., 1995.

Z ukázek, týkajících se citlivého tématu, které v té době zřejmě začínalo nabývat na závažnosti, vytušíme, že se Hirsch pokoušel nalézt hranici, na které lidský rozum ještě hraje významnou roli, nikoliv ale roli hlavní.

O sto let později o takové hranici píše Emmanuel Lévinas:

Problém spočívá v tom, je-li možné prolomení či průnik v uzavřeném řádu totality, v řádu světa či jeho korelátu, rozumu; prolomení způsobené pohybem zvnějšku, zároveň však takové prolomení, které by tuto uzavřenou sobě-dostatečnost [domýšlivost, fr. auto-suffisance] rozumu zcela nezničilo.¹²

2. Španělská literatura

Srovnávat Me'am Lo'ez s díly světové literatury je složitější a může svádět k tendenčnímu zobecňování. Stěžejí najdeme dílo jemu příbuzné, jak vztahy mezi autorem a čtenářem, tak mezi autorem a dílem samotným. Je vlastně vůbec nejjisté označovat Me'am Lo'ez i díla světové literatury společně nálepkou „literatura“.

Naše situace bude snazší, budeme-li se držet vnějších charakteristik, tedy časové a geograficko-historické příbuznosti: Me'am Lo'ez jako dílo osvícenské a španělské.

Španělský osvícenec Benito Jerónimo Feijóo vydával své *Teatro crítico universal* v letech 1726 až 1741, tedy přibližně v téže době, kdy začal vycházet i Me'am Lo'ez rabiho Jaakova Kuliho. Mezi oběma autory je překvapivě mnoho podobností. Oba mají oficiálně náboženské zázemí (Feijóo byl mnichem u benediktýnů), oba žijí ve společnosti, která akutně vyžaduje vzdělávání, oba mají záměr vzdělávat. Navzdory zvyku píší jazykem, který není jazykem učenců (španělština-latina, ladino-hebrejščina). Byli odvážní a samostatní tvůrci. Oba se svou prací uspěli a došli uznání (rabi Jaakov posmrtně).

Rozdíl ale spočívají právě ve vnitřních vztazích, v těch, které dokázaly přes tři staletí sblížit Cenerene, Me'am Lo'ez a texty Rafaela Hirsche.

Podívejme se, co naši autoři píší v úvodech ke svým dílům, které oba využívají k explicitnímu vyjádření důvodů a záměrů. Abychom se zbytečně nerozepisovali, vybereme z obou prologů dva společné body:

- 1.: Intence (intento-intesyon); omyl (error-lyerro/falta)
- 2.: Jazyk; čtenář

¹² Lévinas, E. *L'au-delà du verset*, s. 176.

1. Feijó: Aunque mi intento sólo es proponer la verdad, posible es que en algunos asuntos me falte penetración para conocerla, y en los más fuerza para persuadirla. Lo que puedo asegurarte es que nada escribo que no sea conforme a lo que siento (...) La grandeza del discurso está en penetrar y persuadir las verdades.¹³

K názvu svého díla *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* autor poznamenává: Digo (...) que error, como aquí le tomo, no significa otra cosa que una opinión, que tengo por falsa.

1. Kuli: Nuestra intesyon es para ke meldeš [abyste četli/studovali] (...) no fue nuestra intesyon de eskriver kuentos ni consežos. Ke el ikar [(dosl. kořen) to hlavní] fue para avrir los ožos del mundo...
Kquando meldeš en este livro (...) isi vereš enel algun lyero [šp. yerro] tene kargo do adovarlo, isi vereš alguna falta, mira de enderesarlo de modo ke konvenga ala vedraderia (...) džuzgame lechaf zachut [shovívavě] (...) ke la naturaleza del basar ve-dam [člověka] es de aver falta en sus kozas.¹⁴

2. Feijóo: Me harás cargo (...) porque escribo en el idioma castellano. (...) Para escribir en el idioma nativo, no se ha menester más razón que no tener alguna para hacer lo contrario. No niego que hay verdades que deben ocultarse al vulgo, cuya flaqueza más peligra tal vez en la noticia que en la ignorancia; pero ésas ni en latín deben salir al público, pues harto vulgo hay entre los que entienden este idioma; fácilmente pasan de éstos a los que no saben más que el castellano.

2. Kuli: Munča [šp. mucha] džente no entienden lešon ha-kodeš [hebrejsky] (...) mas agora ke esta eskrita en ladino podran meldarla (...) envolunte [rozhodl jsem se] de eskvirlo en ladino para ke lo entiendan todos i tengan kargo de meldar en el kada dia i kada noče.

Ukázky naznačují, v jaké situaci se naši autoři nacházeli a jaký postoj museli zaujmout, aby mohli prosadit svůj záměr – zvýšit úroveň vzdělání a myšlení ve společnosti. Feijóo musí hovořit z pozice moci, která sice sama způ-

¹³ Feijóo, B. J. *Teatro crítico universal*, s. 99–102.

¹⁴ Me'am Lo'ez, Hakdama.

sobila úpadek, ale uvědomuje si to a snaží se něco napravit. Předkládá (navrhuje) pravdy (verdad/verdades), protože nikdo jiný to udělat nemůže. Omyl (error) je názor (opinión), který považuje za chybný (que tengo por falsa). Rozhoduje o chybnosti názoru a klasifikuje jej jako omyl. A tím je jeho projev veliký (la grandeza del discurso). Na tom nemění nic skutečnost, že měřítkem pravdivosti je to, co autor cítí (lo que siento), přestože sám tvrdí, že možná v některých otázkách pravdu nepoznal (posible es que en algunos asuntos) a ve většině případů neměl sílu ji dokázat (ji přesvědčit!; persuadirla). Ze druhé ukázky vyplývá, že Feijóo píše španělsky, protože nevidí důvod psát latinsky, přestože tak riskuje, že se lid (vulgo) dozví, co nemá, protože někdy je lepší držet lid v nevědomosti (ignorancia). Jak poznamenává Giovanni Stiffoni, editor citovaného vydání Feijóových textů, příčinou tohoto postoje může být obezřetnost před inkvizicí, ale také autorovo elitářství. Rozdíl mezi oběma možnými důvody je možná stejný jako mezi reformou moci a mocí reformovat.

Opačně působí výroky Jaakova Kuliho. Ten píše ve svobodném prostředí – v prostředí prostém institucionální moci (když pomineme moc sultánovu, která se projevuje povinností odvádět daně a o nic jiného se nestará). Jeho záměrem je, aby lidé četli (studovali; ke meldeš), nechce jim nic vyprávět ani radit (eskriver kuentos ni consežos), protože ví, že existence zdravé společnosti nespočívá na zábavě a státní moci, ale na vzdělání a vzdělávání se, jehož cílem není vědění, ale otevřené vnímání (otevřené oči; avrir los ožos). Žádá po čtenářích, aby byli obezřetní k chybám (si vereš enel algun lyero), kterých se coby tvor z masa a krve (hebr.: basar ve-dam) mohl dopustit, aby chyby opravili dle pravdivé skutečnosti (ala vedraderia), citlivě a bez resentmentů – lechaf zachut (hebr., dosl.: na misku zásluhy, tj. shovívavě). Aby byli lidé schopni chyby a nesrovnalosti pojmenovat a zároveň je podle okolností shovívavě napravovat, je třeba, aby studovali, četli. To je taky hlavní záměr rabi Kuliho (zmíněná intesyon), pročez píše tak, aby všichni čist a studovat bez překážek mohli, to znamená ladinsky (eskvirlo en ladino para ke lo entiendan todos). Z možnosti pak plyne odpovědnost (podran meldarlo _ ke tengan kargo de meldar), nikdy neustávající odpovědnost (de meldar kada dia i kada noče).

Srovnání nabude jasnějších rysů, když si uvědomíme, že spojitost mezi oběma texty, kterou jsme nazvali „vnější“, tedy časová a geograficko-historická, přesahuje hodnotu pomocné charakteristiky. Katolická církev ve spojení se státní mocí je původcem utrpení a povinného úpadku, kterým byla vystavena kvetoucí komunita španělských Židů ve čtrnáctém a patnáctém století. Židé uprchli nebo byli vyvražděni, katolická církev zůstala a půso-

bila další úpadek, tentokrát úpadek Španělska. Jeden z jejích článků, mnich Feijóo se později snaží její chyby napravovat. A ve stejném okamžiku se na opačném konci Středozemního moře snaží důsledky jejích chyb napravovat rabi Kuli. Feijóo žije a píše v klidu klášterní cely a materiálního zabezpečení, v němž umírá ve věku 88 let (se apagaba serenamente en su celda de convento¹⁵). Kuli je při vydávání svého díla odkázán na filantropa Mizrachiho, výdělky rozděluje mezi charitativní spolky a školy, přitom sebe, svou rodinu a sultána s obtížemi živí vyučováním, a umírá vyčerpáním ve věku 43 let. Feijóo ze spirituálního přítmí kláštera předkládá pravdy. Kuli se obrací k člověku a vybízí ho k „láskyplnému boji“.

Literatura

Texty

Feijóo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Ed. de Giovanni Stiffoni. Madrid: Castalia, 1990.
Me'am Lo'ez Berešit. Me-et Jaakov Kuli. Dfus Jona ben Jaakov. Kušta [Kuštadina, Konstantinopol], 5490 (1730).

Studie

1000 rokov aškenázskej kultúry. Bratislava: Kalligram, 2002.
Encyclopaedia Judaica. CD-ROM Edition Version 1.0. Judaica Multimedia (Israel) Ltd., 1997.
Johnson, Paul. *Dějiny židovského národa*. Řevnice: Rozmluvy, 1995.
Lévinas, Emmanuel. *L'au-delà du verset*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.
Molho, Michael. Le Me'am Lo'ez. In: *Encyclopédie populaire du sephardisme levantin*. Thessalonique, 1945.
Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books, 1995.

Me'am Lo'ez

Desde el punto de vista de la crítica literaria clásica, difícilmente se pueden considerar literarios los textos de la exégesis judía. Sin embargo, otro punto de vista, el de la búsqueda y, a la vez, de sobrepaso de una literatura posible, tal vez haga intuir que sean éstos los textos donde se conjeturen rastros de lo buscado.

El Me'am Lo'ez, el único comentario bíblico judío que se haya escrito en español (ladino), ofrece numerosos huecos y entradas por las cuales iniciar la búsqueda. Tratando de comprender la relación entre Literatura y literatura, el autor de este corto artículo se lanzó temerariamente en una comparación de Me'am Lo'ez con otro texto importante de lengua española, el *Teatro crítico universal* de B. J. Feijóo, en un contexto más amplio de comparación de Me'am Lo'ez con dos de sus prójimos más o menos próximos: el yiddish *Tz'ena U-r'ena* y textos de rabi S. R. Hirsch.

¹⁵ Feijóo, cit. dílo, úvod Giovanni Stiffoniho, s. 77.

Cizinci v zaslíbené zemi I. Přistěhovalci v současné americké literatuře

Karel Helman

„[S]mutek, který tvoří podstatu exilu“,¹ ochromující zážitek odcizení, ztráty místa na zemi a životodárné tradice je věčným (a vděčným) tématem literární reflexe. Starozákonní výzvu „[o]dejdi ze své země ... do země, kterou ti ukážu“,² dodnes následují nejen Hospodinem vyvolení: exilovou zkušeností inspirují národní literatury etničtí přistěhovalci z nejrůznějších koutů světa. První část stati nastiňuje východiska a směřování americké přistěhovalecké literatury, tj. tvorby imigrantů první generace a literárních textů o přistěhovalecké zkušenosti³ ve Spojených státech.

Typologie exilu

Zatímco svobodomyšlnost přistěhovalců americkou demokracii zrodila, setkávání hostitelské a imigrantské kultury je jejím průběžným testem. V 19. století Kongres omezoval zejména přistěhovalectví z Asie.⁴ Se zvýhodněním západo- a severoevropského regionu podpořeným Johnsonovým a Reedovým zákonem (1924) skoncovala až legislativa 60. let minulého století.⁵ Díky liberalizaci imigrační politiky zůstala Amerika zemí přistěhovalcům zaslíbenou. Desítky miliónů legálních imigrantů doprovázené milióny

¹ Said, E. „Přemítání o exilu.“ In: *Labyrinth revue*, 9–10, 2001, s. 53.

² Genesis 12, 1.

³ Autorem přistěhovalecké literatury je podle tohoto vymezení spisovatel, který píše o zkušenosti imigrantů, i když sám nemusí být přistěhovalcem první ani druhé generace.

⁴ V letech 1882 až 1924 Spojené státy asijské vystěhovalce nepřijímaly a k legislativním změnám umožňujícím žádat o americké občanství došlo až na přelomu 40. a 50. let minulého století.

⁵ V roce 1965 podepsal prezident L. Johnson zákon, který poprvé nebral v potaz národnost uprchlíka a stanovil kvóty pro východní a západní polokouli.

„bez dokumentů“,⁶ které neslyšely nebo nedbaly sloganu „člun je plný“, připluly za více či méně dramatických okolností k vytouženým břehům.

Terminologii používanou v souvislosti s opuštěním vlasti a životem mimo ni⁷ se pokusil utřídit Edward Said v eseji *Přemítání o exilu* (Reflections on Exile, 1990). Důležitým kritériem je míra dobrovolnosti, s níž se jedinec rozhoduje odněkud odejít a někde jinde se usadit. „Exil“ v širším slova smyslu⁸ je zastřešujícím pojmem, v němž se protíná moment přetřiznosti, odříznutí od kořenů,⁹ s potřebou slepovat střepy života a žít integrálně ve dvou časech – v současnosti ochromené steskem po minulém, s „prokletím retrospekce“ (J. Wittlin), ve stavu zjitřené nedůvěřivosti po ztrátě důvěrného.

Said rozlišuje exulanty, uprchlíky (obě kategorie podléhají historické nutnosti), vystěhovalce a emigranty. Podmnožinou politických exulantů (exiles), které vedou k emigraci vnější okolností,¹⁰ jsou osoby se statutem utečence, azylanti. Uprchlíky¹¹ (refugees) vede k opuštění vlasti labilita společenské „půdy pod nohama“. Vystěhovalci (expatriates) nejsou dle Saidovy klasifikace k opuštění vlasti nuceni osobními ani společenskými důvody, netrpí vypovězením.¹² Emigranty (émigrés) jsou všichni výše uvedení, nejen ti se sociálními pohnutkami. Werner Sollors řadí mezi motivy dobrovolného společenského pohybu (včetně tzv. „přecházení“¹⁴ mezi skupinami a národy) oportunistus – účelovou touhu ekonomicky si polep-

⁶ Jen v posledních dvou desetiletích minulého století dorazilo do Spojených států více než 16 miliónů legálních spolu s přibližně 3 miliony ilegálních přistěhovalců.

⁷ „Moderní západní kultura je velkou měrou kulturou vyhnanců, emigrantů a uprchlíků. ... [d]nešní doba se svými moderními válkami, imperialismem a kvaziteologickými ambicemi totalitních vládců je vsutku věkem uprchlíků, lidské vykořeněnosti a masového přistěhovalectví“, napsal E. Said v eseji „Přemítání o exilu“. In: *Labyrint revue*, 9–10, 2001, s. 53.

⁸ V exilu je „každý, komu je zapovězeno vrátit se domů“, začíná Said svůj výklad.

⁹ Pocit vykořenění, zcizení domova, je koncentrovaně vyjádřen freudovským výrazem „unheimlich“.

¹⁰ Např. vyhnanci - osoby vypuzené v důsledku rozhodnutí nějaké instituce.

¹¹ Právo na azyl kodifikovala Úmluva o právní ochraně uprchlíků z 28.7.1951. Podle ní je uprchlík osoba, která se „nachází mimo svou vlast následkem oprávněných obav z pronásledování z rasových, náboženských nebo národnostních důvodů či z důvodu příslušnosti k určité sociální skupině nebo i zastávání určitých politických názorů“.

¹² Odtud časté metafory zemětřesení, porušení statiky domu ap., např. v románu Russella Bankse *Kontinentální drift* (1985).

¹³ Může jít o pracovní migranty s větší či menší snahou začlenit se do většinové populace.

¹⁴ Amerikanismus „passing“ použitý W. Sollorsem k vystižení „překračování jakékoli linie oddělující sociální skupiny“ (včetně národů) může znamenat i „vydávání se“ za někoho, kým ve skutečnosti nejsme. Srov. Sollors, W. *Neither Black Nor White Yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

šit, lásku – mezirasové namlouvání, a politiku – únik před pronásledováním, diskriminací a pokrytectvím.

Dělení podle jiných kritérií nabízí Elena Padillaová.¹⁵ Rozlišuje migranty na ty, kteří jen „procházejí“ a usadí se jen přechodně¹⁶ (transients) a stále „usídlence“ (settlers). K prvním řadí kupříkladu newyorské Hispánce, kteří nevyklučují, že se vrátí na Portoriko, a udržují s domovskou zemí čilé vztahy. Naproti tomu ti, kteří se v Americe usadili natrvalo, přijeli podle Padillaové většinou jako dospělí a uvolnili své vazby s rodnou zemí a příbuznými.

Přistěhovalecké utopie

Literární podobizny exulantů – živlu rozporného, fyzicky a duchovně těkavého – reprezentují podle Saida „kontrapunktickou a často nomádskou“ povahu americké kultury.¹⁷ Migranti „putují nebo plují kontrapunkticky¹⁸ napříč kulturami“, nejsou ani „zde“, ani „tam“. Nietzscheovské napětí mezi „zde“ a „tam“, polaritu vázanosti a vyvázanosti vystihl filosof Michel Maffesoli pojmem „dynamická zakořeněnost“: aby místo, z něhož pocházíme, a vztahy v něm navázané nabyly smyslu, je nutné je reálně či imaginárně „překročit“. „[U] základů veškeré sociální strukturace stojí napětí mezi místem a nemístem“,¹⁹ poznamenává Maffesoli. Emigrace je příkladem vykročení z uzavřenosti ve vlastním teritoriu do „ne-místa“ (u-topos) a Amerika se shodou dějinných okolností stala jednou z destinací (a kolébkou utopií).²⁰ Hrdina k ní dospívá po dlouhé pouti, jež je svého druhu zasvěcením. „Existence je ... opět přivedena ke své prvotní zbloudilosti“,²¹ dodává Maffesoli. Ačkoli poutník i na nových cestách strádá, znovu se vystavuje rizikům s nejistým koncem. „Stali se z nás všech nomádi“,²² stýská si nad exilovým provizoriem Thanh Nguyen v románu *Opičí most* (Monkey Bridge, 1997) autorky

¹⁵ Srov. Padilla, E. „Up from Puerto Rico.“ In: J. Beaty, J. P. Hunter (eds.). *New Worlds of Literature. Writings from America's Many Cultures*. New York: W. W. Norton & Company, 1994, s. 95–100.

¹⁶ Literárními příklady oplývají prózy autorky kubánského původu Cristiny Garciové, např. Reina a Pilar z románů *Sestry Agüerovy* (1997) a *Snění v kubánštině* (1992).

¹⁷ Srov. Said, E. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus, 1993.

¹⁸ Kontrapunktické vědomí chápe Said jako produkt schopnosti vnímat probíhající děje simultánně.

¹⁹ Maffesoli, M. *O nomádství*. Praha: Prostor, 2002, s. 109.

²⁰ Jean Baudrillard píše o Americe jako „uskutečněné utopii“: „Je to společnost, jež s nesnesitelnou bezelestností spočívá na myšlence, že je uskutečněním všeho toho, o čem ostatní jen sní – spravedlnosti, hojnosti, práce, bohatství, svobody. Vše, co je v Evropě jako myšlenka, se v Americe stává skutečností – a všechno, co mizí v Evropě, se znovu objevuje v San Francisku!“ Baudrillard, J. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000. (Citováno z *Revue Prostor*, č. 41, 1999, s. 101–2.)

²¹ Maffesoli, M., cit. dílo, s. 185.

²² Cao, L. *Monkey Bridge*. New York: Viking, 1997, s. 15.

vietnamského původu Lan Cao v předtuše, že budou uprchlíci, kteří se po pádu Saigonu v roce 1975 dostali „za vodu“, poslání zpět.

Trpké procitnutí ze snění o Americe shrnuje za všechny zklamané Akiko v románu Nory Okja Kellerové *Utěšitelka* (Comfort Woman, 1997): „Když ji vidíte poprvé, třpytí se, nádherná jako sen. Ale pak, čím déle jí procházíte, tím víc si uvědomujete, že ten sen je prázdný, falešný, sterilní. UVědomíte si, že v téhle zemi nemáte tvář ani místo.“²³ Také Vanisa z románu Russella Bankse *Kontinentální drift* (Continental Drift, 1985) a Jasmine ze stejnojmenné prózy (1989) Bharati Mukherjee vyměňují důvěrně známé (i když politicky nepřátelské) území za abstraktní Nový svět, hnány přes moře přeludem ráje na zemi. Mámivost vidin kontrastuje s drsným „přivítáním“ – Vanisa i Jasmine jsou nejprve do krajnosti poníženy, než jsou vpuštěny dál.

Integrace přistěhovalců ve Spojených státech má podle Anthony Giddense²⁴ tři rámcové scénáře. Prvním je asimilace (vstřebání menšiny většinou, jehož výsledkem jsou „amerikanizované“ děti přistěhovalců),²⁵ druhým „tavicí kotel“ („domácí“ a imigrantské tradice se slévají do monokulturního „amalgamu“ nové kvality)²⁶ a konečně kulturní pluralismus (zrovnoprávněním rozdílných subkultur je dosažen status „odlišných, ale rovnocenných“). Jelikož se příslušníci menšin pohybují na ose mezi asimilací (zestejněním až k nerozlišitelnosti od většiny) a separací (trváním na jinakosti), uplatňuje se stále více de facto směs všech tří modelů.²⁷ Napětí mezi puzením k národní asimilaci (do důsledků neproveditelné) a potvrzením kulturní odlišnosti (po-

²³ Keller, N. O. *Comfort Woman*. New York: Viking, 1997, s. 110.

²⁴ Srov. Giddens, A. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999.

²⁵ Jürgen Habermas rozlišuje dva stupně asimilace (roviny integrace) – stupeň souhlasu s ústavními principy (politická socializace) a stupeň ochoty přijmout jinou kulturu (etnicko-kulturní integrace). Srov. Taylor, Ch. (ed.). *Multikulturalismus. Zkoumání politiky uznání*. Praha: Filosofia, 2001.

²⁶ Metaforu „roztavování“ zděděných skupinových charakteristik do nové, specificky americké identity použil již francouzský imigrant druhé poloviny 18. století Hector St. John de Crevecoeur v *Dopisech amerického farmáře* (1782). Autor (stojící u počátků multikulturního uvažování) nerozlišuje mezi asimilací a „tavicím kotlem“ v giddensovském slova smyslu: „Američanem je ten, kdo za sebou nechá starodávné předsudky a mravy a přijme nové od nového způsobu života, který přijal... Stává se Američanem přijetím v široké náručí naší velké *Alma Mater*. Zde jsou jednotlivci ze všech národů roztavováni (melted) do nové lidské rasy...“. St. John de Crevecoeur, H. „Letters from an American Farmer.“ In: *The Norton Anthology of American Literature*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1995, shorter fourth edition, s. 311.

²⁷ Srov. Fay, B. *Současná filosofie sociálních věd*. Praha: Slon, 2002.

tenciálně podvrtné) vyústilo ve dva přístupy k přistěhovalcům – xenofobní nacionalismus²⁸ a kulturní pluralismus (multikulturalismus).²⁹

Poměr mezi původní zděděnou identitou a v Americe osvojenou národní identitou³⁰ je v dílech imigrantských spisovatelů různě namíchán. Z hlediska v Americe narozených generací se střet starého a nového světa jeví jako konflikt minulosti (předků) a budoucnosti (potomků),³¹ přičemž přistěhovalci nárokuje si typicky americké „právo na nový začátek“ různou měrou minulost potlačují.³² Před zamlčováním závazků vůči minulosti naléhavě varují autoři židovské diaspory.³³ Otázkou, co s židovstvím v zesvětštělé asimilacionistické Americe, zároveň nastolili agendu přistěhovalcké literatury – téma amerikanizace imigrantů.

Postkoloniální demytologizace

Literární věhlas a společenský přesah kanonických děl židovské literatury vyvolává dojem, jako by do Ameriky přicházeli jen emigranti z Evropy. Dozvuky druhé světové války a zhroutilí Britské říše však vzvedly planetární migrační vlny „vypuzování a přitahování“, které s sebou přinesly nová přistěhovalcká „kosmopolitní metavyprávění“.³⁴

²⁸ „Exil je stav nedůvěřivosti. ... [T]y nejméně přitažlivé stránky vyhnanství se rodí z hranic narýsovaných kolem vás a vašich krajanů – z přehnaného smyslu pro skupinovou solidaritu a vášnivého nepřátelství k cizincům.“ Said, E. „Přemítání o exilu“, cit. vyd., s. 54. Tyto resentimenty plodí dva nacionalismy: anti-přistěhovalcký nacionalismus, který hájí domov jako místo vytvořené komunitou sdílející jazyk, kulturu a zvyky, a obranný nacionalismus přistěhovalců.

²⁹ Podle teoretiků multikulturalismu (např. K. A. Appiah, Ch. Taylor) nabývá individuální identita vedle osobní dimenze (společensky a morálně relevantních vlastností jedince) i rozměr kolektivní - identifikací lidí jakožto členů konkrétního rodu, rasy, etnické skupiny, národnosti, pohlaví, náboženství ap. Tato běžná kategorizace však podle Nancy L. Rosenblumové nestačí k pochopení zásadních odlišností zakódovaných v americké společnosti, které však multikulturní hodnotový relativismus nebere v úvahu.

³⁰ W. Sollors rozlišuje pokrevní pouto „kořenů“ (descent) a vyjednaný „souhlas“ (consent). Dosáhnout konsensu v zemi s heterogenními kořeny lze neustálou volbou, znovuobjevováním a rekonstrukcí etnicity, v níž je rasa jen jednou z dimenzí. Srov. Sollors, W. *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

³¹ Třigenerační model formování amerického charakteru umožnil Margaret Meadové metaforicky vyjádřit konsenzuální ideál – „jsme všichni třetí generace“. Srov. Mead, M. *And Keep your Powder Dry*. New York: Berghahn Books, 2000.

³² Svěráznou metodu vymazání osobní minulosti uplatňují emigranti, kteří mění údaje (např. datum narození) ve svých dokumentech, nebo je rovnou zničí. Dosáhnou tak „nulové“ výchozí identity, což na první pohled zvyšuje jejich šance na adaptaci. Příklady najdeme v románech Amy Tanové *Felčarova dcera* (2001) a Lan Cao *Opičí most* (1997). Historickou paměť tak snadno nevymažou.

³³ O nesplacených „dluzích“ současníků vůči předkům píše Grace Paleyové ve stejnojmenné povídce. Srov. také Kolář, S. „Jistoty i proměny americké židovské prózy“. In: *Host*, 2, únor 2003.

³⁴ Spisovatel-emigrant má všechny předpoklady stát se světoobčanem, a to v důsledku trojí vyhnání, tvrdí polský esejist Józef Wittlin v eseji „Blaski i nedze wygnania“: 1. vyhnání z ráje, 2. vyhnání ze společnosti v důsledku výlučnosti své práce a 3. vyhnání z původní vlasti. (Srov. *Česká a polská emigrační literatura / Emygracyjna literatura czeska i polska*. Opava: Slezská univerzita, 2002.) Ve světové literatuře se

Americká mytologie v zásadě odpovídá touze a vlastnostem poválečných mimoevropských vystěhovalců,³⁵ avšak vzpomínky na koloniální podmanění se dostaly se symboly a vyprávěními nové vlasti do rozporu. Pod náporom postkoloniálních emigrantů a uprchlíků z lokálních krizí Třetího světa tak vzaly za své mýty „zchudlých, odvržených mas“ evropských přistěhovalců symbolizované Plymouthskou skálou Otců poutníků, Sochou svobody či tavicím kotlem.³⁶ Etnické pojetí národa se vyčerpalo obdobím, kdy většinu obyvatel tvořili běloši anglosaského původu protestantského vyznání a kdy místo „rozpouštění“ skupinových rysů do nové národní identity probíhala asimilace podle „waspovského“ scénáře za současného vyloučení neevropských ras. Dnes se kulturně „jiní“ přistěhovalci z „okrajů“ stávají součástí „hlavního proudu“ a přepisují definice vlastní identity, respektive identity svého nového národa.

Obousměrnost symbiózy „domácích“ a „hostů“³⁷ připomíná současná autorka indického původu Bharati Mukherjee – Amerika mění přistěhovalce a ti ji zároveň vedou k pokoře. K vyprávění tohoto příběhu „[n]epotřebuješ paměť. Jasnozřivý soucit, prudký dávný hněv a severanovu lásku ke slunci potřebuješ, posedlost rasou a sexem spoutávající bílého křesťana, a stud správného středostavovského Američana nad historií jeho národa“³⁸ nabádá k seberefexi v autorském „zařkávání“ románu *Kontinentální drift* Russell Banks. Univerzalisticky založená jeffersonovská mytologie vstřebala podněty a výzvy menšin, které se hlásí ke své roli v „americkém příběhu“ a jejímu zapsání v literatuře.³⁹

v současnosti vyskytuje několik spisovatelů kosmopolitního záběru, např. Salman Rushdie, Wole Soyinka nebo Gabriel García Márquez. Z autorů americké literatury k nim lze přiřadit spisovatelku indického původu Bharati Mukherjee, v jejíchž románech a povídkách se kříží cesty asijských imigrantů a amerických potomků evropských přistěhovalců. Příkladem je Jasmine, hrdinka stejnojmenného románu pocházející z Paňdžábu, která s invalidním Američanem německého původu adoptuje vietnamského sirotka.

³⁵ Samotné vykročení z (po)vědomého prostoru do neznáma vyžaduje svobodomyšleného optimistického ducha, pohyblivost, pracovitost, učenlivost a dbalost zákona – tedy vlastnosti z arzenálu typicky amerických.

³⁶ Po koupi Louisiany (1803) Thomas Jefferson – obhájece teze o rovnosti lidí – vyjádřil očekávání, že Amerika bude obývána „lidem mluvícím stejným jazykem, řízeným stejnými formami a stejnými zákony“. (Citováno podle Barša, P. *Politická teorie multikulturalismu*. Praha: CDK, 1999, s. 26.) Univerzalistické ústavní ideály po desetiletí jen zakrývaly skutečný rasismus a „kulturní imperialismus“ (I. M. Youngová) anglofonní protestantské Ameriky.

³⁷ Oscar Handlin se v rozsáhlém eseji „Vykořenění“ (1973) přiklání k názoru, že přeměna je náročnější pro přistěhovalce než pro hostitelskou zemi.

³⁸ Banks, R. *Continental Drift*. New York: Harper Collins, 1985, s. 1–2.

³⁹ Podle odhadu demografů se bílé etnikum stane v Americe menšinovým kolem poloviny našeho století, což hodnotí A. Giddens v duchu postmoderních očekávání jako příznak ztráty výsadního postavení Západu.

Edwar Said doporučuje číst americkou literaturu na pozadí „specifické historie kolonizace, odporu a ... nacionalismu“.⁴⁰ I když bylo původní anglosaské osídlování projektováno pro ekonomické přistěhovalce s vyloučením domorodců, jeho cílem nebyla kopie Evropy. Už tehdy panovala reciprocita – poevropštění Ameriky šlo ruku v ruce s problematickou amerikanizací exulantů. Během evropské expanze převládaly mezi přistěhovalci etnocentrické představy o civilizačním poslání bílého muže, kolonialismus zpouzaroval rasismus a z barvy kůže učinil kulturní symbol nerovnosti.⁴¹ Rozpor mezi kolumbovským okouzlením panenskostí kontinentu a kořistnictvím kolonistů vyvolal později spory o „použitelnosti“ americké minulosti.⁴² Společenská objednávka zapomenutí na historická traumata (např. koloniální panství nad Filipíny⁴³ nebo vietnamskou válku) se promítá i do prózy s přistěhovalce tematikou.⁴⁴

Poválečné migrační a imigrační „vlnění“ přerývá „velká vyprávění“ Ameriky a potvrzuje Giddensův výklad diskontinuity společenského vývoje. Dialektika fragmentace a (možné budoucí) integrace je rysem „postmoderní perspektivy“, v níž ztrácí místo jedinec s „určitou minulostí a předvídatelnou budoucností“.⁴⁵ V tomto smyslu je postmoderní i poválečný román o imigraci, neboť dialektiku štěpení a propojování odráží.

„Historicko-geologické“ inspirace

Emigranti ze Třetího světa jsou vesměs obětmi střetů velmocenských zájmů, nestability a rozvratu v domovských regionech. Přišli z kastovně uspořádaných znehynělých (často agrárně polofeudálních) společností – pomezím Mexika a bývalými západoindickými koloniemi počínaje, přes komunismem

⁴⁰ Said, E. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus, 1993, s. 59.

⁴¹ „Úplně veřejné uznání lidí jakožto sobě rovných občanů vyžaduje dvě formy úcty: (1.) úctu k jedinečné identitě každého individua bez ohledu na pohlaví, rasu nebo etnickou příslušnost, a (2.) úctu k oněm formám jednání, praktikám, podobám obrazů světa, jichž si obzvláště cení nebo s nimiž jsou úzce spjatí členové znevýhodněných skupin včetně žen, asijských Američanů, Afroameričanů, indiánských Američanů a mnoha dalších skupin v USA“, uvádí Amy Gutmanová v úvodu sborníku *Multikulturalismus: Zkoumání politiky uznání*. Cit. vyd., s. 22–23.

⁴² Z hlediska zaměření této stati je zajímavý názor, kterým do diskuse přispěl William Carlos Williams. Podle něj ztělesňují „použitelnou minulost“ ti, kteří se nesmiřují a protestují, tedy například i menšiny a ženy.

⁴³ V Americe oficiálně „neviditelné“ koloniální a postkoloniální dějiny Filipín jsou příznakem obecné „neviditelnosti amerického imperialismu“ (A. Kaplanová), nevěle reflektovat problematické stránky historické schizofrenie, kdy jedni prosazovali izolacionismus a druzí rádobymissionářskou potřebu šířit americké hodnoty.

⁴⁴ Například v postavě přistěhovalce Carlose, alter ega spisovatele filipínského původu Carlose Bulosana, autora fiktivní autobiografie *Amerika je v srdci* (1946) nebo v dilematech matky a dcery z románu autorky vietnamského původu Lan Caové *Opičí most*.

⁴⁵ Giddens, A. *Důsledky modernity*. Praha: Slon, 1998, s. 12.

zachvácené oblasti Asie či Kubu až po nacionalismem sužovanou Indii. Dějiny samy poskytly materiál pro postmoderní „historiografickou metafiku“⁴⁶ (L. Hutcheonová) – magickorealisticou slitinu historie a fikce.

Globální energie generovaná poválečným a postkoloniálním štěpením vrhá příslušníky různých národů z kontinentu na kontinent a dělá z nich legální i nelegální kočovníky. Planetárním rozměrům těchto procesů odpovídá bohatá metaforika přistěhovalecké literatury. Jako citlivý seismograf zaznamenává náhlé erupce – migrační vlny vzduté válkami či revolucemi a jejich vsakování do americké půdy – i osudy jednotlivců unášených do různých směrů nevypočitatelnou tektonikou postmoderního chaosu.

Geologická metafora z románu R. Bankse *Kontinentální drift* spojuje fyzikální a lidský vesmír přirovnáním imigračního vlnění ke zdvihům a přemýkům zemské kůry. Tak jako jsou svěťadily v neustávajícím procesu asambláže, nekončí ani sebestrukturace a hybridizace národů vstřebáváním nových a nových přistěhovačů. Jiným „geologickým“ připodobněním nepřetržitě se rozlamujících a přitom stále skladebně složitějších identit jsou „linie zlomu“⁴⁷ – evokující představu já vytrhávaného a znovu zakořeňujícího v diasporách.⁴⁸

Nepředpověditelná trajektorie a rytmus mořských vln⁴⁹ pohybujících se z kteréhokoliv místa na jiné libovolné místo je dalším podobenstvím všeobecné deterritorializace, přemísťování a „stávání se“ něčím jiným. Metaforu tekutosti uplatňuje autorka japonského původu Cynthia Kadohata. Přirovnává imigrantská setkávání s Amerikou k cestám skrze rozhraní „plovoucího světa“.⁵⁰ Nejen jednotlivci, ale i celé národy plavou jako zemské kry, narážejí a vstupují do sebe navzájem.

⁴⁶ Literatura uměleckými prostředky artikuluje historické události způsobem, který přesahuje možnosti vědy. Průnik historie a fikce v americké literatuře úspěšně uplatnili např. E. L. Doctorow a R. Stone.

⁴⁷ Ve stejnojmenných memoárech (Fault Lines, 1993) vzpomíná Meena Alexanderová na cesty ženy napříč kulturami – od indického dětství, přes dospívání v Sudánu, k současnosti na Manhattanu. Byla doma a současně v exilu v každé z nich.

⁴⁸ Zůstaneme-li v geologickému žargonu, mohla by tato metafora být vztažena na seismický jev tzv. „zkapalnění“ (tání, roztavení), k němuž dochází při zemětřesení, kdy se země chová jako kapalina. Také v životě přistěhovačů se neustále štěpí a „taví“ identity, přičemž neplatí determinismus.

⁴⁹ Moře je podle Deleuze a Guattariho příkladem „hladkého prostoru“, v němž dochází k turbulentnímu proudění a neuspořádanému pohybu (např. válkami katapultovaných lidí). Nomádství je podle autorů kombinací hladkého prostoru a válečného stroje. Srov. Deleuze, G. – Guattari, F. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: 1987.

⁵⁰ Srov. Kadohata, C. *Floating World*. New York: Viking, 1989.

Etnická dilemata

„Celé to hledání identity, to sebezpytování, je velmi americké. Lidé v Číně nemluví o svých kořenech. Jakmile jednou začnete přemýšlet, co znamená být irsko-amerického nebo afro-amerického nebo čínsko-amerického původu, pak jste Američan“⁵¹ vystihla „spojovníkový“ (hyphenated) charakter mezietnických vztahů spisovatelka Gish Jenová.

Přistěhovačci se vztahují nejen k přijímacímu národu, ale prostřednictvím etnické komunity i k mateřským zemím. Profesor etnických studií Stephen H. Sumida charakterizuje současné období jako „diasporické“.⁵² Vhodnější by bylo neutrální adjektivum „transnacionální“. Pojem diaspora je díky asociacím s nomádstvím Židů spojován s nuceným opuštěním vlasti a touhou po návratu. Budí pochybnosti nepříznivými souvislostmi se zúženou společností ghetoidního typu⁵³ a zároveň vzbuzuje soucit s těmi, kteří v ní trpěli. Vliv mohou mít i reminiscence na nucené přesídlování japonských Američanů.⁵⁴ K jejich „ghettoizaci“⁵⁵ nedošlo paradoxně právě díky interraci – po válce se do oddělených komunit již nevrátili a integrovali se do širší společnosti. Nepřátelské postoje americké většiny (od zákazu přistěhovalectví z Číny v roce 1882) urychlily také zrod tzv. čínských čtvrtí (chinatowns), které nevznikaly jen z vůle přistěhovačů k pospolnému životu. Čínská populace v nich byla izolována a sama se utvrzovala v pocitu ohrožení. Jednotlivé asijské komunity vznikaly v Americe v závislosti na poryvech dějin, případných spojeneckých svazcích či válkách se Spojenými státy⁵⁶ a legislativních regulacích přistěhovalectví.

Zatímco kritička Pin-chia Fengová⁵⁷ vnímá posun od „národní“ k „diasporické“ perspektivě jako oddělování od evropoamerického kulturního hegemonismu, známější Sau-ling Wongová ho považuje za „odnárodňování“. Díky prodyšnosti jak „asijského“, tak „asijsko-amerického“ prostoru

⁵¹ Vyjádření Gish Jenové v telefonickém rozhovoru z Bostonu; přetištěno v článku Susan Sachsově „Immigrant Literature Now About More Than Fitting“. In: *New York Times*, 9. 1. 2000.

⁵² Srov. „The more things change. Paradigm shifts in Asian American Studies“. In: *American Studies International*. Washington, June 2000.

⁵³ K „souostroví ghet kypických přistěhovačů“ přirovnala Ameriku Bharati Mukherjee.

⁵⁴ Kolektivní obvinění a internace osob japonského původu za 2. světové války, oddělení manželských párů a rozrušení kolektivních identit (tři generací japonských Američanů - „issei“, „nisei“ a „sansei“) byla formativním zážitkem japonskoamerických spisovatelů srovnatelným s brázdou, kterou zanechala v paměti Afroameričanů „střední cesta“ otrokářských lodí.

⁵⁵ Vznik center s výrazným procentem přesídlenců pocházejících z jedné přistěhovalecké oblasti.

⁵⁶ Gilbert H. Muller např. tvrdí, že shodné rysy v emancipačním úsilí přistěhovačů v dílech autorů původem z Filipín, středoamerické a karibské oblasti lze vysvětlit zkušenostmi s imperiální americkou politikou.

⁵⁷ Srov. Pin-chia Feng. „Re-mapping Asian American Literature. The case of Fu Sang“. In: *American Studies International*. Washington, February 2000.

se podle Wongové v přeshraničním diasporickém diskursu ztrácí pud národní, rodinné a individuální sebezáchovy.⁵⁸ H. Sumida se naopak domnívá, že příslušníci východních národů, kteří se rozptylovali po Spojených státech od 60. let s uvolňováním imigračního zákonodárství, mají „tendenci považovat se za 'Asiaty v Americe' spíše než 'asijské Američany'“.⁵⁹ Jestliže dříve diskriminace nutila děti přistěhovalců „být Američany“, ve stávající diasporické fázi si jedinec volí, zda a do jaké míry si přeje ztotožnit se s touto kulturou. Zatímco v románu Johna Okady *Kluk ne-ne* (No-No Boy, 1957) je takové dilema pro druhogeneračního japonského Američana (nisei) ještě falešné, v současné „uvědomělé“ asijské komunitě je znovu považováno za legitimní volbu. „Člověk si může 'vybrat'“, tvrdí Sumida, „neboť se dá předpokládat, že zná obě alternativy – Asii i Ameriku.“⁶⁰

Ani etnické identity imigrantů nejsou statické. Jde spíše o určité sklonky, které implikují „souhlas a dobrovolnou účast“.⁶¹ Vystěhovalectví dál destabilizuje identitu⁶² člověka už tak podemílanou postmoderním „vírem rolí a institucí“, v němž se jedinec i instituce „deteritorializují“, řečeno s Deleuzem a Guattarim.⁶³ Migranti oddalují zafixování svých identit odkládáním volby mezi hierarchickými protiklady. Podle Homi Bhabhy jim to umožňuje meziprostor „symbolické interakce“ zprostředkující pohyb přes „práh“ a zpět a manipulaci „z kterékoli strany hraniční čáry“.⁶⁴ „[P]řekračování ustálené

⁵⁸ Srov. Sau-ling Cynthia Wong. *Reading Asian-American Literature. From Necessity to Extravagance*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

⁵⁹ Sumida, H. „The more things change. Paradigm shifts in Asian American Studies.“ In: *American Studies International*. Washington, June 2000.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Standardní kategorie používané v dotazníkových výzkumech ovšem nerespektují etnické rozdíly mezi jednotlivými národnostmi. Ke vzdělávacím a politickým účelům je používán etnicko-rasový pětiúhelník Davida Hollingera: Američané evropského původu (běloši), asijské Američané, Afroameričané, Hispánci (Latino/a), domorodí Američané. Srov. Hollinger, D. *Postethnic America*. New York: Basic, 1995.

⁶² „[P]ojem 'identita' má smysl pouze pokud, pokud identita může být jiná, než je“, poznamenává Zygmund Bauman. Bauman, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Slon, 2002, s. 27). Julie Kristeva nahrazuje celistvý, individuálně odpovědný subjekt se stálou identitou „procesuálním subjektem“ s neukončenou dialogickou identitou. Mnohočetné identity postav z próz etnických autorů nabízejí mnohé příklady těchto „procesuálních subjektů“.

⁶³ Vystěhovalci unášení „pohybem deteritorializace“ se však „reteritorializují“ ve svých komunitách, rodinách, firmách ap. Re-teritorializace (nové uspořádání) je podle Deleuze a Guattariho umožněna otevřením „linií úniku“ (poruch dané struktury uvolňujících jednotlivé prvky) v rizomaticky uspořádaných strukturách - v tomto případě ve společnosti. Srov. Deleuze, G. – Guattari, F., cit. dílo.

⁶⁴ Bhabha, H. „Tam, kde přebývá kultura“. In: *Labyrinth revue*, 9–10, 2001, s. 113. (Jde o závěr z Bhabhovy citace T. Ybarra-Fraustovy charakteristiky chicanské estetiky *rasquachismo*.) Bhabha používá aluzivního příjmu afroamerické výtvarnice Renée Greenové a přirovnává tento prostor ke schodišti, „spojovací[mu] vaziv[ui] mezi odlišnostmi nahore a dole a mezi černou a bílou“ (tamtéž, s. 112). Asiaté a Hispánci mají svůj alternativní kulturní rámec, v němž byli vychováni, propojenější s většinou společností. Liminalní prostor mezi imigrantskou kulturou a většinovou společností je v jejich případě relativně úzký.

totožnosti otevírá brány kulturní hybriditě, jež si libuje v odlišnostech a nesažá se uplatňovat osvojené nebo vnucené hierarchie“, dovozuje Bhabha.⁶⁵

Míšenci mezi světy

„Vícejazyčností“ v mezikulturním míšení se zabývá chicanská autorka Gloria Anzaldúa v eseji nazvané dvojjazyčně *Hranice/La Frontera* (Borderland/La Frontera, 1987). Nový „jazyk hranice“ odráží různé „kódy“ její zkušenosti (anglický, kastilskošpanělský, mexicko-španělský, texaský), které se na „křižovatce kultur“ navzájem „opylují“ a „revitalizují“. Multikulturní napětí a labilitu existence lidí „na hranicích“ vystihuje pojem „mestické vědomí“. „Nová mesticka (míšenska) zvládá situaci tím, že se učí snášenlivosti k rozporům a nejednoznačnostem. V mexické kultuře se učí být Indiánkou, z angloamerického pohledu Mexičankou. Žongluje s kulturami. Má mnohočetnou osobnost, funguje pluralitně – nic neodstrkuje, dobré, špatné nebo ošklivé, nic neodmítá, nic neopouští. Rozpory nejenom snáší, umí je proměnit v něco jiného.“⁶⁶ G. Anzaldúa poukazuje na mnohočetnost hranic a vícesměrné propojování, které zažívá jako chicanská spisovatelka a lesbička. Ve světech rasy, rodu a sexuality, v nichž žijeme, je i etnická identita záležitostí „souhlasu“ a lze ji ovlivňovat volbou. Neustálé vyjednávání na tržišti kultur, kde se mnoha jazyky nabízejí, oceňují a přisvojují často protichůdné myšlenky a způsoby života, je součástí mestického vědomí.

„Všímejte si hranic, na nichž se různí lidé navzájem obrušují a mění. Soustřeďte se na míšence všeho druhu. Věnujte pozornost vnitřnímu napětí, odporu, boji, neschopnosti centra ustálit a kontrolovat lidi na periferii. Ve všem hledejte nejednoznačnost, rozpolcenost, rozpornost“, doporučuje také Brian Fay⁶⁷ v rámci tažení proti „škodlivým dualismům“ (Já-Jiný; Stejnost-Jinakost, my-oni apod.).

„Hranice není tam, kde něco končí, ale ...tam, odkud se něco začíná zjevovat.“⁶⁸ Hranice je tam, odkud začíná zpřítomňování⁶⁹ v časovém a míst-

⁶⁵ Tamtéž, s. 112. Taková postmoderní zkušenost souvisí se zakladatelským mýtem „pomezí“ jakožto podmiňky „budování osobního štěstí“ neomezeného geografickými hranicemi, meziprostoru přírody a civilizace a scény amerických utopií.

⁶⁶ Anzaldúa, G. *Borderland/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Spinster/Aunt Lute, 1987, s. 79. (Citováno podle Fay, B. *Současná filosofie sociálních věd*. Praha: Slon, 2002, s. 281.)

⁶⁷ Fay, B. *Současná filosofie sociálních věd*, cit. vyd., s. 287.

⁶⁸ Tento citát z M. Heideggera použil H. Bhabha jako motto své práce *Tam, kde přebývá kultura*. Srov. Bhabha, H.: *The Locations of Culture*. London: Routledge, 1994.

⁶⁹ Carlos Fuentes upozorňuje, že v zemích bez jedné ústřední tradice, jednoho času, se nelineární čas „rozlévá“ a zpřítomňuje všechny minulosti. Srov. Fuentes, C. *A New Time for Mexico*. Přel. M. G. Castaneda. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1996.

ním smyslu, kde se naplňují významem dříve jen skrytě přítomné tendence, které „revidují a rekonstruují“ tradici.

Touhu překročit hranici, uniknout k nějakému „jinde“, vysvětluje M. Maffesoli působením dobrodružného „migračního pudu“.⁷⁰ Zdrojem národní „revize a rekonstrukce“ se v tomto smyslu stává dříve periferní Třetí svět a jeho vyslanci v ostatních světech. „[H]rozba kulturní odlišnosti již není problém 'jiných' lidí“,⁷¹ konstatuje H. Bhabha. Nejen přistěhovalci, ale i přijímající společnosti generují „nové významy“, jimiž definují svoji novou situaci (jakožto imigrantů, jakožto hostitelské kultury). Migranti vysílají odstředivé podněty a vyvolávají tím „kontra-vyprávění národa, která nepřetržitě připomínají a vymazávají jeho totalizující hranice“,⁷² tedy pulzaci potvrzování a rušení pevných hranic. Podvracejí ideu eurocentrického amerického národa, jenž je stále více heterogenní (stejně jako jeho literatura). Tento prostor „tady i tam“ je zároveň prostředníkem „mezi“ centrem a okraji. Zatímco se trvale bydliště stalo výrazem „úsilí o stabilizaci mravů, domestikaci vášně a moralizaci chování“,⁷³ je současné vystěhovalctví dočasným vítězstvím odstředivých sil nad gravitací pevného středu (starého, případně Třetího světa).

Tricksterská proměnlivost přistěhovalců

Giddensem zmíněná neukotvenost jedince v dějinách (viz poznámka č. 45) je příznačná pro postavu (i) migrantů – koláž archetypů bezdomovce, tuláka a dobrodruha – podrývající svou nevyzpytatelností zavedený řád starousedlíků. Přistěhovalci mají vlastnosti tricksterů⁷⁴ – zpochybňovače a prostředníka mezi kulturami, potměšilého narušitele hranic, který přebývá v „liminárním prostoru“ (H. Bhabha). Mýtotočná prahovost a měnlivost „mezišvěta“ vyhovuje tricksterově fluidní identitě. Trickster, stejně jako přistěhovalce, je zvenku přichází a zevnitř potenciálně rozvratný činitel.⁷⁵

⁷⁰ Jakmile je migrační pud ukojen, je přehlušen nostalgickou touhou po domově. „Exulant ví, že ... domov ... je vždy jen dočasnou záležitostí.“ Znovu překračuje hranice, které ho uzavírají „v bezpečí známého území“, ale staly se pro něj „vězením“, tvrdí E. Said v „Přemítání o exilu“. In: *Labyrinth revue*, 9–10, 2001, s. 57.

⁷¹ H. Bhabha. „DissemiNation.“ In: H. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990, s. 301.

⁷² Tamtéž, s. 300.

⁷³ Maffesoli, M. *O nomádství*, cit. vyd., s. 166.

⁷⁴ Srov. Smith, J. R. *Writing Tricksters, Mythic Gambols in American Ethnic Fiction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

⁷⁵ Kombinací podvratných a pozitivních strategií přežití připomínají tricksterky Jasmine, Lucy, Selina i další hrdinky B. Mukherjee, J. Kincaidové a P. Marshallové, o matkách z románů A. Tanové a hrdinkách M. H. Kingstonové nemluve.

Za účelem přežití používají imigranti tricksterskou strategii maskování – nasazují si ochranné i „útočné“ masky.⁷⁶ Míra ztotožnění se s maskou (ztráta autenticity) či naopak nepřijetí očekávané role (prosazení své osobnosti) odpovídá míře vzdoru přistěhovalce vůči vnějším tlakům.⁷⁷ Postavy imigrantů se liší stupněm rozdvojení osobnosti (nejnápadněji podél kulturně etnické osy) i šancemi na její reintegraci.

Motiv „znovuzrození“ (rekonstrukce subjektu, strhávání neosobních masek a vystupování z anonymity), typický pro imigrantskou prózu, má obvykle (především u autorů-přistěhovalců první generace) autobiografické pozadí. Například hrdinky románů a povídek Bharati Mukherjee vstřebávají „konvergující energie“ (J. Baudrillard) Ameriky a jdou po krušných cestách, jimiž prošla i autorka. Její hinduismem inspirovaný smysl pro osudovost a reinkarnaci vdechuje postavám jednotící étos potřebný k přežití v atomizovaném cizím světě. Postava Jasmine i její duchovní matka jsou amalgamem Indie a Ameriky. Nejsou poslušnými objekty asimilace, přestože je přes frustrace, které by méně odhodlané zlomily, přenáší touha začlenit se. Násilnická tvář, kterou Amerika zpočátku nastavuje, je pro ně paradoxně zdrojem síly.

Proměny totožnosti Jasmine – od paňdžábské vesničanky, přes moderně smýšlející manželku, ilegální imigrantku, chůvu v newyorské rodině až k cizince na středozápadní farmě – jsou symbolizovány řetězcem jmen Jyoti-Jasmine-Jazy-Jase-Jane.⁷⁸ Akt přejmenování je jemnou manipulací propojující postkoloniální a rodové stereotypy. Pro lidskou „neviditelnost“ imigrantky Lucy ze stejnojmenného románu (1990) Jamaiky Kincaidové je naopak charakteristická bezejmennost – pro bělošské hostitele je prostě „dívka“. Narozdíl od sekvence jmen – osobních značek identit – Jasmine je jméno Lucy integrujícím identifikačním znakem symbolizujícím mono-identitu.⁷⁹ Jasmine svá minulé já „vraždí“ a „znovu se rodí“ do nových začátků, k bolestné proměně dospívá i Lucy.

⁷⁶ Podle C. G. Junga si obrannou neosobní masku (archetyp Persony) nasazujeme, chceme-li skrýt svou individualitu, sehrát stereotypně danou roli a zařadit se do společnosti.

⁷⁷ Vedle již zmiňovaných hrdinek je příkladným mistrem maskování a „převlékání“ identit (jak v rodinném, tak profesním životě) Henry Park, korejskoamerický vypravěč románu Chang-rae Lee *Rodilý mluvčí* (1995). Také uprchlíci v prózách poválečných židovských autorů v reakci na přestálé utrpení užívají přestrojení, nasazují si masky asketů i zpustlíků, komické až groteskní grimasy.

⁷⁸ Amerikanizace symbolizovaná změnou jména se objevuje již v románu M. Antinové *Zaslíbená země* (1912). Postkoloniální motiv přejmenování se vyskytuje například v románu G. Jenové *Typický americký* (1991), v němž sekretářka Kolumbijské univerzity dává čínskému studentovi „americké“ jméno Ralph. Nové jméno Evelyn, které v Americe přijímá Afričanka Tashi z románu Alice Walkerové *Tajemství radosti* (1993), symbolizuje naopak vystoupení z tmářského prostoru nesvobody.

⁷⁹ V závěru se však ukáže, že Lucy-Lucifer má více jmen najednou. Ze jmen po předcích zaznívá opět ozvěna koloniální minulosti.

Instinkt přežití vrcholící „znovuzrozením“ ve smyslu překročení fyzické a časové vázanosti působí v románu Amy Tanové *Sto skrytých smyslů* (The Hundred Secret Senses, 1995). Kwan, čínská sestra a tricksterský „dvojník“ Američanky Olivie, je prostředníkem mezi postavami z 19. století a jejich současnými inkarnacemi. 128 let dělí také Fu Sang, odvečenou do Ameriky a přinucenou k prostituci, od čínskoamerické vypravěčky, která její příběh rekonstruuje ve stejnojmenném románu Yan Gelingové.⁸⁰ Znovuzrození Fu Sang má intenzitu mýtu – dívka se mění z otrokyně v bohyni lásky.

Literatury menšin ve společném světě

Odmítneme-li multikulturalistický hodnotový relativismus, nabízí se otázka, zda je mezi různými kulturami nějaká společná základna porozumění, která umožňuje překládat z jednoho pojmového systému do druhého, nebo zda jsou lidé uzavřeni ve své vlastní realitě a vzájemný přechod „nesouměřitelných paradigmat“ je jen „přepnutím gestaltu“.⁸¹ Brian Fay dospívá k závěru, že rozdílnost vyžaduje pozadí podobnosti – toho, co je společné. „Jiné“ je třeba vnímat jako odlišné i podobné. Pro celkovou heterogenost postmoderní společnosti (včetně americké literatury) nelze nevidět nové homogenizační tendence⁸² a přibývání podobností. Tzv. argumentace překladem⁸³ předpokládá, že žijeme ve společném světě na „společné[m] pozadí epistemických schopností, přesvědčení a zásad uvažování“.⁸⁴ „[L]idé, kteří zjevně žijí v odlišných kulturách, nemohou žít v odlišném světě; žijí v témže světě, ale docela dobře v něm mohou žít jinak.“⁸⁵ Tito jinak žijící lidé však mají v témže světě, jenž se s postupující globalizací totalizuje,⁸⁶ společné

⁸⁰ Přísně vzato, tato próza do americké literatury nepatří. Yan Gelingová, která emigrovala po tianmen-ském masakru, ji napsala původně čínsky a vydala na Tchajwanu, až později vyšla anglicky pod názvem *The Lost Daughter of Happiness* (2001). S ohledem na probíhající diskuse o rozšiřování spektra asijské americké literatury o neanglické texty asijských autorů a vzhledem k tomu, že se román dotýká minulosti čínských Američanů, je zde zmiňován. (Srov. Pin-chia Feng. „Re-Mapping Asian American Literature. The Case of Fu Sang.“ In: *American Studies International*, Washington, February 2000.)

⁸¹ Srov. Kuhn, T. *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikumene, 1997.

⁸² Ani v Americe za nepřebornou rozmanitostí a „rivalizujícími intenzitami“ (J. Baudrillard) nelze přehlédnout „pokušení stejnosti“. (Srov. Martinek, L. „Mezipřistání.“ In: *Revue Prostor*, č. 41, 1999.)

⁸³ Srov. Davidson, D. „On the Very Idea of a Conceptual Scheme.“ *The Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, ročník 47, 1974. In: Davidson, D. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

⁸⁴ Fay, B. *Současná filosofie sociálních věd*, cit. vyd., s. 111.

⁸⁵ Tamtéž, s. 113.

⁸⁶ „Klasický politický, sociální nebo náboženský exil se může stát nebo se už stal minulostí, zvláště když moderní civilizovaný svět bude vyžadovat, aby všichni jeho obyvatelé přemýšleli i přemítali úplně stejným způsobem, v mantinelech stejnorodých problémů, aby vyznávali skoro totožné idoly, a aby toto povědomí

či velmi podobné zkušenosti. Menšiny tak sdílejí zkušenost útisku, izolace a zranitelnosti, nutnost „vyjednávat“ a „překládat“ i mezi zdánlivě nesouměřitelnými referenčními poli.

Také etničtí spisovatelé – přes rozbíhavost literárních stylů – mohou být klasifikováni na základě společných témat. Ať už je to rozčarování z překážek na cestě k americkému občanství, vyprázdnění sloganu o spravedlnosti pro všechny či procitnutí ze snu o všeobjímající dobré vůli a nevinosti Ameriky. I sociálně dostupný oceán Nového světa má totiž svá úskalí, která reflektor americké svobody jen lépe osvětluje, aby se jim plavci mohli vyhnout, jsou-li dost zdatní. Autoři přistěhovalecké literatury varují, že pustit z rukou mravní kormidlo tradice znamená nejen ztratit směr, ale nakonec i vědomí vlastních kořenů.

Strangers in the Promised Land I: Immigrants in Contemporary American Literature

The article deals with trends in new American immigrant literatures, i.e. fiction written by first-generation immigrants and (or) works of fiction about immigrant experience in the USA, exploring especially the „fourth wave“ of (postcolonial and Third World) immigration.

Typology of immigrant characters (based on E. Said's division) is outlined at the beginning. The postmodern change of mythic assumptions about immigration to America as a Promised Land and immigration utopias in postwar American fiction are mentioned as well. They reflect a national myth – Eurocentric in origin – undergoing transformation as „the others“ change the ways in which both their and American identities are defined. By validating a „cosmopolitan metanarrative“ (immigrant protagonists and mainstream America converging on the borders of competing cultures), the postwar era produces fiction depicting hyphenated Americans whose cultural differences push American identity from Melting Pot to multicultural mosaic. Authors of diverse origins resist a unitary (or) hegemonic American epic and reshape the national narrative, having brought recent historical and personal traumas from hierarchical societies, and developing a transnational myth across borders.

Immigrant fiction is inhabited by amalgamated characters, both alien and American, wandering contrapuntally across cultures – displaced „no-

proniklo v apologetické rovině i do tzv. krásné literatury a literárního života.“ (Novotný, V. „K nové interpretaci exilu v současné české próze.“ In: *Česká a polská emigrační literatura / Emygracyjna literatura cze-ska i polska*. Opava: Slezská univerzita, 2002, s. 63.

mads“ who reject established boundaries and occupy the liminal space. (Some immigrant protagonists use subversive survival strategies which resemble the skills of a trickster – a transformer and mediator between cultures who embodies a fluid and multiple identity.)

Ethnicity, as a prism through which writers view immigration, and „diasporic“ (or „transnational“) dilemmas are also dealt with in the text (immigrants' otherness and racial difference forcing an interrogation of American identity). Minority („ethnic“) writers in a common quest for identity within pluralistic America, embrace constant reinvention as the essence of the nation, their immigrant characters representing the transformation of American mythology and its literary canon.

Konfrontace kultur v prózách Jurije Rytcheu Padesátá až osmdesátá léta 20. století

Jitka Komendová

Existence ruského impéria a poté Sovětského svazu vytvořila specifické podmínky pro kontakt zcela odlišných kultur. Dominantní postavení ruštiny uvnitř mnohonárodnostního státu a zároveň její pozice jako světového jazyka vedla řadu autorů neruského původu k tomu, aby svá díla psali v ruštině a orientovali se nejen na čtenáře ze svého vlastního národa. I přes ruskojazyčný charakter se díla těchto autorů od ruské literatury odlišovala: přinášela témata, jež pro evropského čtenáře měla nádech exotiky, ale především se zde čtenář setkával se zcela odlišným postojem k životu a světu, způsobem myšlení, který vycházel z místních tradic a Evropanovi připadal velmi neobvyklý, jiný.

Největšího věhlasu a uznání se mezi rusky píšícími neruskými autory dostalo Čingizu Ajtmatovovi a Anatoliji Kimovi. Poněkud méně známým autorem je Jurij Rytcheu (nar. 1930), čukčský prozaik, který si jako svůj nový domov zvolil Petrohrad a až na několik povídek v čukčtině píše výhradně rusky. Na rozdíl od Ajtmatova a Kima¹ čukčský prozaik věnoval veškerou svou tvorbu vztahu tradiční kultury vlastního národa a civilizace těch, kteří jsou v čukčském jazyce označováni jako „tangitani“ („vlastníci střeľné zbraně“, bílí cizinci).

V tvorbě Jurije Rytcheu se od padesátých do konce osmdesátých let 20. století výrazně měnilo pojetí vztahu odlišných kultur v prostoru ruské Arktidy. Po počátečním oslnění evropskou civilizací a sovětskou ideologií se Rytcheu postupně osvobozoval z těsného rámce oficiální interpretace dějinné role tradičních kultur, z jeho děl mizelo optimistické pojetí „bratrského soužití národů“ a vztahy mezi nositeli odlišných kultur nabývaly stále výrazněji tragického odstínu.

¹ Srov. Pospíšil, Ivo. Literární dílo jako reflexe meziliterárnosti (Anatolij Kim – Jurij Rytgev – Čingiz Ajtmatov). In: *Litteraria Humanitas*, VI. *Alexandr Veselovskij a dnešek*. Brno: 1998, s. 48–59.

Prohlubující se nedůvěra vůči pronikání evropské civilizace na Arktidu vyústila v devadesátých letech v radikální kritiku sovětské vlády na Čukotce, Rytcheu se vedle umělecké tvorby věnuje i publicistice s výrazným ekologickým zaměřením, hovoří o „tiché genocidě“ domorodého obyvatelstva Arktidy, již prováděla v nepředstavitelném rozsahu sovětská armáda,² snaží se bojovat proti „neokoloniální politice“ a proti legislativě směřující k likvidaci malých národů.³ Rytcheu podle vlastních slov akceptuje evropské kulturní dědictví i materiální výtoby evropské civilizace, zároveň se ale snaží o návrat ke kořenům tradiční čukčské kultury a odmítá život na Čukotce v té podobě, jež vznikla dlouhodobou destrukcí sovětskou vládou. Pro Rusko devadesátých let je tvorba Jurije Rytcheu prakticky neznámá. Prózy, jež vznikají v ruštině, jsou okamžitě překládány do němčiny a vydávány ve švýcarském nakladatelství Unionsverlag, kde byly publikovány i některé starší Rytcheovy prózy. Po značné přestávce v Rusku před nedávnem vyšel román *V zrcadle zapomnění*.

Ke kontaktu diametrálně odlišných kultur dochází v Rytcheových prózách buď přímo na Čukotce, kam přicházejí cizí obchodníci, polární badatelé či představitelé politické moci, nebo mimo Čukotku. V předrevolučním období jsou Čukčové konfrontováni zejména s americkými obchodníky, opírajícími se za občanské války o trosky bílých armád. Naproti tomu Rusové, kteří přicházejí do Arktidy po nástupu bolševismu, slouží výhradně blahu čukčského národa. Ještě z předrevolučních dob mají někteří Čukčové životní zkušenost námezdní práce na amerických lodích (povídka „Na škuneru Mary Saim“ v cyklu *Lidé našeho pobřeží* [1953],⁴ Kagot v románu *Magická čísla*⁵), v porevolučním období pak mnozí mladí Čukčové odcházejí z domova na studia.

Výraznou roli v těchto syžetech hraje Petrohrad, resp. Leningrad – město, které se v Rytcheových prózách stále znovu objevuje jako vysněné místo vzdělání, ať již v podobě tužby směřované do budoucnosti nebo jako realizovaný sen. V době bezprostředně po nástupu bolševické moci se Čukčové setkávají s tímto městem ve vyprávění Rusů, kteří mezi Čukče

² Rytchëu, Juri. *Der stille Genozid*. www.unionsverlag.ch/authors/rytcheu/rytch_home.htm.

³ Рытхэу, Юрий. *В зеркале забвения* www.litrossia.ru. 24. 8. 2001.

⁴ Рытхэу, Юрий. *Люди нашего берега*. Москва: 1953. Vročení jednotlivých próz je v textu uváděno dle: Rytchëu, Juri. *Biographie – Ritcheu über sich selbst*. www.unionsverlag.ch/authors/rytcheu/rytch_home.htm. V poznámkovém aparátu jsou uváděna ta vydání, se kterými jsem pracovala.

⁵ Рытхэу, Юрий. *Магические числа*. In: *Новый мир*, 1985, № 6,7,8.

zvnějšku vnášejí evropskou kulturu. Rozdíl mezi kulturním zázemím Čukčů a životem Petrohradu je propastný a distance mezi kulturami vytváří v raných povídkách a románech četné komické situace. V románu *Sen za polární noci* (1967)⁶ přichází šířit mezi Čukče vzdělání a bolševickou ideologii Anton Kravčenko, který studoval na petrohradské univerzitě etnografii polárních národů. Jednomu z Čukčů slibuje, že po vybudování silné sovětské moci pojedou spolu do Petrohradu na rudou univerzitu, jeho slova jsou ale vystřídána nechápajícím čukčským stanoviskem: „To je zřejmě velmi cenná instituce, ale proč Anton, který se tam několik let učil, nedokázal postavit dokonce ani prostý dřevěný dům?“ Analogická postava v románu *Magická čísla*, představitel sovětu a učitel Peršin vypráví své čukčské milé o rodném Petrohradu a ta pak reprodukuje jeho líčení s komickou naivitou a snahou přiblížit si petrohradské reálie srovnáním s vlastním světem.

Druhou, výraznější variantou obrazu Leningradu v Rytcheových prózách je město očima mladých Čukčů, kteří se ocitají v Leningradě na studiích (srov. román *Leningradské svítání*). Jak dokládá vzpomínkový text *Jeden den a celý život*,⁸ četné anekdotické situace ze života čukčských studentů v Leningradě měly reálný biografický základ.

Dosažení kulturní úrovně Ruska je v Rytcheově tvorbě 50.–70. let interpretováno jako sen mladých Čukčů, k němuž se postupně propracovávají. Čukčové plně akceptují cizí kulturu a usilují o to, aby se vyrovnali ruské kultuře: chtějí vyjádřit to, co lze vyjádřit v ruštině, vytvořit verše v čukčtině, porozumět principům divadla, vstřebat evropské výtvarné umění apod. Leningrad je místem, které je prosyceno minulou i soudobou evropskou kulturou, ale ztělesňuje i evropskou průmyslovou civilizaci. Leningrad není jen univerzita, divadlo, knihovny či Ermitáž, ale i ohromující průmyslové čtvrti (*Leningradské svítání*). Všechny projevy nesouladu v myšlení Rusů a Čukčů v souvislosti s Leningradem jsou zobrazeny se shovívavým úsměvem nad oběma stranami, neporozumění nemá principiální charakter a je snadno překonatelné tím, že Čukčové plně přijmou tu kulturu, již se dostává statutu „vyspělejší“.

Myšlenka, že by plným přijetím cizí kultury mohli Čukčové něco ztratit, je v Rytcheových dílech zpočátku důrazně odmítána. V nejrannější tvorbě Rytcheu tuto představu snižuje tím, že ji formuluje naivní cizinka, neznalá skutečného života arktických národů, a proto její názory mladí

⁶ Рытхэу, Юрий. *Сон в начале тумана*. Москва: 1986.

⁷ Рытхэу, Юрий. *Ленинградский рассвет*. Ленинград: 1967.

⁸ Rytchëu, Juri. *Ein Tag und das ganze Leben*. www.unionsverlag.ch/authors/rytcheu/rytch_home.htm.

Čukčové snadno vyvracejí s pomocí bolševické ideologie (povídka „Sousedé na deset dní“ v cyklu *Lidé našeho pobřeží*). Jako „důkaz“ slouží i srovnání šťastných Čukčů za sovětské éry a naproti tomu amerických Eskymáků, žijících v kapitalistických poměrech stále stejně bledně a zoufale jako kdysi Čukčové (povídka „Lidé z onoho pobřeží“ z cyklu *Lidé z našeho pobřeží*).

S mnohem větší naléhavostí problém vztahu tradiční kultury a expandující civilizace zaznívá v románu *Sen za polární noci*. Vůči představě o spásném působení Rusů na život domorodých obyvatel Čukotky vystupuje nejen krutý čukčský vládce Armagirin, ale především Kanadan John Mac Lennon. Tradiční kultura Čukčů se mu jeví jako podstatně hodnotnější než civilizace bílých, jíž se vědomě zřekl, a je přesvědčen, že jakýkoli zásah zvnějšku může znamenat pro tuto kulturu pouze zkázu. Rytcheu zatím ještě odmítá tuto možnost a nechává Johna dospět od negativistického stanoviska k plné akceptaci vize „pokroku“ na sovětské Čukotce. Takový radikální zlom ve smýšlení hrdiny je však chabě motivován a svou tezovitostí představuje umělecky slabé místo románu.

V novele *Veket a Agnes* (1970)⁹ je konfrontace kultury Čukčů s evropskou kulturou zobrazena z odlišného úhlu pohledu. Diktát ideologie zde oslabil, a próza je proto výrazně působivější. Namísto zachycení epochy velkých historických proměn Rytcheu volí jako téma milostný příběh mladého čukčského chovatele sobů a estonské studentky. Idylický obraz vzájemných vztahů je rozbit, po krátké iluzi porozumění se Čukč Estonce odcizuje, neboť pochopil hlubokou propast mezi jejich kulturami, urážlivě „etnografický“ zájem nositelů evropské kultury vůči Čukčům. I v novele *Veket a Agnes* se jako harmonizující princip vyskytne Leningrad: studium v Leningradě se nabízí jako možné východisko ze životní krize, když náčelník polární stanice přesvědčuje Veketa, aby pro něj pracoval a přihlásil se v Leningradě na vyšší arktické učiliště. Tento motiv má však epizodický charakter a nepůsobí na celkové vyznění novely.

V románu *Magická čísla* (1985) nabývá konfrontace evropské a tradiční čukčské kultury hluboce tragického rozměru. Děj je situován opět do přelomové doby počátků sovětské vlády na Čukotce a stejně jako v románu *Sen za polární noci* hlavní dramatická zátěž spočívá na postavě, která opouští svůj vlastní prostor, vzpírá se někdejší rodinným, resp. rodovým vazbám a stojí na hraně zásadně odlišných kultur, aniž by jednoznačně patřila ke kterékoli z nich. Zobrazení konfrontace kultur se oprostilo od přímo-

⁹ Jurij Rytcheu. *Veket a Agnes*. In: *Křížová dáma*. Přel. Dagmar Šlampová. Praha: 1973.

čaré interpretace v kategoriích „negativní zaostalý tradiční život“ versus „pozitivní pokrok“. Střetu kultur ve vědomí individua je již přisuzován zřetelně destruktivní charakter.

Někdejší šaman Kagot prožívá opakované vykořenění: po krátkém období štěstí utíká z domova, nalézá novou pospolitost, k níž se ale nepřimkne úplně (nezakládá novou rodinu). Z osady odchází na Amundsenovu loď, ovšem i zde je jiný, nemůže se plně ztotožnit se svými novými druhy a nepřijímá bezvýhradně zdejší pravidla. Proto následuje jako trest propuštění, vyobcování z tohoto mikrosvěta. Tragično Kagotova osudu se stále stupňuje a po krátkém pocitu znovunalezeného zakotvení následuje tragická smrt. Kagot se nezřekl své vlastní kultury a nepřijal evropskou kulturu absolutně a bezvýhradně, nenahradil plně jednu kulturu druhou. Jeho fascinaci číslu nerozumí jak domorodí obyvatelé, tak evropští cestovatelé, kteří přistupují k této složce vědění ryze utilitárně a nechápou, že pro Kagota jsou čísla prostředkem pro uchopení pravdy bytí, ke které jinými cestami směřoval již jako šaman. Na proměnách Kagotovy psychiky je stále zřetelnější, že poznání dvou hluboce odlišných kultur nevede k jejich syntéze.

V románu *Sen za polární noci* byl střet kultur ještě uměle odstraněn v procesu „zrání“ hlavního hrdiny. Román *Magická čísla* však zřetelně ukázal, že v konfrontaci čukčské kultury a evropské civilizace není pro tradiční kulturu východiska. Izolace není možná, ale spojení kultur je nereálnou iluzí. Původní kultura nemůže obstát ve střetu s agresivnější civilizací, nevzniká vyšší syntéza – tradiční kultura beznadějně mizí a je nahrazována konglomerátem různých vnějších vlivů.

Rytcheu však nepřijímá jednoznačně tuto tragickou variantu vztahu kultur a snaží nalézt pozitivní východisko. Nikoli exaktní vědění, nýbrž umění má v románu *Magická čísla* schopnost spojovat kultury, vytvořit pocit jednoty lidstva: Kagot sice nerozumí Puškinovým veršům, ale dokáže se s nimi plně ztotožnit a procítit je, neboť v jeho vědomí splývá tato poezie s hlasy Vnějších sil, zjevením božských slov lidským prostřednictvím. Může však být umění skutečně integrujícím prvkem mezi diametrálně odlišnými kulturami? Nakolik má nositel jedné kultury schopnost porozumět výtvorům zcela odlišných kultur? I sám Rytcheu, ač se vrací ke kořenům své vlastní kultury, se orientuje na evropskou literární tradici (hlásí se k ruské klasické literatuře¹⁰) a svá díla adresuje evropskému čtenáři. Je stále zřejmější, že plné přijetí odlišné kultury a vytvoření syntézy kultury vlastní a přijaté je iluzí. Jak dokládají i zkušenosti etnologů, dialog kultur je možný jen tehdy, pokud

¹⁰ Рыхтэу, Юрый. *В зеркале забвения*. www.litrossia.ru. 24. 8. 2001.

už je jinakost druhé kultury narušena – setkání se zcela odlišnou kulturou nevede k porozumění, ale k dezorientaci. Také čukčský prozaik Rytcheu, který prožil většinu svého života v Petrohradě, je příliš spjat s evropskou kulturou, než aby jej bylo možno pokládat za reprezentanta syntézy ruské a tradiční čukčské kultury, která ostatně nenávratně zmizela pod nátlakem agresivní odlišné civilizace ještě před narozením Jurije Rytcheu.

Die Kulturkonfrontation in der Prosa Juri Rytchëus 50.–80. Jahre

Im Werk Juri Rytchëus wird die Beziehung der unterschiedlichen Kulturen im Hohen Norden thematisiert. Am Anfang interpretierte Rytchëu diese Problematik in der Übereinstimmung mit der sowjetischen Ideologie: die traditionelle Kultur hat in der neuen Welt keinen Sinn mehr, denn die sowjetische Regierung bringt Progress und eine bessere Kultur in die Tschuktschenhalbinsel. Schrittweise wurden die tragischen Töne akzentiert, und im Roman *Die Suche nach der letzten Zahl* (Magičeskie čísla) wurde gezeigt, dass die Zerstörung der traditionellen Kultur mit den individuellen Tragödien und den unersetzlichen Verlusten begleitet wird.

Česko-portugalský vlastenec Bedřich Silva Tarouca

Pavel Štěpánek

Kdo byl Bedřich Silva Tarouca? Výčet jeho titulů – nesídelní infulovaný kanovník staroslavné královské kapituly vyšehradské, rada knížecí arcibiskupské konsistoře olomoucké, člen stavovského sněmu moravského, člen Dědictví svatojanského v Praze, zakladatel Dědictví sv. Cyrila a Metoděje, člen ředitelství Ochrannovy pro mládež mravně zanedbanou v Brně, člen Archivu moravského a Musea království českého a mnohých vědeckých a dobročinných jednot a spolků – sám o sobě napovídá, ale zcela nevypovídá o nemalé činnosti.

Abychom ji mohli upřesnit, musíme se vrátit ještě zpět do historie, přestože řada jeho počínů je stále aktuálních. Hrabě Bedřich Silva Tarouca (1816–1881) se narodil 11. 12. 1816 v šlechtické rodině portugalského původu na panství Čechy pod Kosířem na Hané, kde tento rod sídlil od r. 1768.¹ Zakladatel rodu Emanuel Silva Tarouca Tellez (1696–1771) začal svou kariéru jako dobrovolník ve vojsku Eugena Savojského, později vstoupil do státní služby rakouské a v posledních letech vlády Karla VI. a za panování Marie Terezie se stal jejich poradcem, ba přímo mentorem. Rodiče Bedřichovi byli hrabě František (1772–1835) a Leopoldina z českého rodu Šternberků–Manderscheid (který nedlouho předtím přispěl k položení základního kamene Národního muzea). Z tohoto manželství se narodilo pět dětí – František (+1829), Ervín (+1846), Bedřich (1816–1881), August (+1872) a Kristina (nar. 1819).

Bedřich byl vychováván přísně svým otcem; od dětství projevoval sklony k umění, dobrotivosti a štedrosti k chudším. Jako absolvent filozofie olomoucké se přihlásil k Matici české a současně pěstoval vědy přírodní,

¹ Někdy jej čeští historici považují omylem za italský a píší jej nesprávně Taroucca, ačkoliv se proti tomu dříve nejednou ohradila. Viz Halouzka, Jan. *Kněz mecenáš Bedřich Hrabě de Sylva-Tarouca*. Řešov na Moravě: 1896; na s. 3 výslovně praví, že zdvojené „cc“ není ničím zdůvodnitelné.

zejména mineralogii, i umění, ale nakonec se přihlásil na teologii, kterou studoval dva roky v Praze. Zároveň se zdokonaloval v malířství studiem na Akademii a u Antonína Mánesa, k němuž chodil od r. 1837 denně na lekce kresby a malby. Zde se seznámil s jeho synem Josefem, s nímž ho pak pojilo celoživotní přátelství; stal se jeho mecenášem a inspirátorem, ba dokonce jej podněcoval – on, poloviční cizinec, který se češtinu naučil až jako třetí jazyk – v českém vlasteneckém duchu a stál na počátku Mánesovy cesty k češtví jazykovému i uměleckému. Mohli bychom přímo říci, že bez Bedřicha Silva Taroucy (a celé rodiny Silva Tarouců) bychom neměli Mánesa. Díky Josefovi Mánesovi zase známe fyzickou podobu Bedřichovu.

Na teologii se Bedřich přátelil úzce také s Václavem Svatoplukem Štulcem, pozdějším proboštem vyšehradským, který na něj měl velký vliv a rozněcoval v něm vlastenecké pocity; z jeho popudu se stal také členem vlasteneckého Dědictví svatojanského. Když mu zemřel otec, matka Leopoldina Šternberková se přestěhovala na čas do Prahy, kde žily její tři sestry, aby měla syna Bedřicha nablízku. Stýkal se také se svým strýcem Kašparem, jenž spolu s bratrem Františkem byl spoluzakladatelem pražské Akademie a Národního muzea.

Teologii pak dostudoval v Olomouci a v Brně, kde byl r. 1843 vysvěcen. V Brně se stýkal se skupinou českých vlastenců, mezi nimi s Františkem Sušilem a Benešem Metodějem Kuldou, přestože sám češtinu ovládal méně než němčinu a francouzštinu, ve kterých byl vychováván. Česky se naučil od služebnictva na zámku, ale systematicky se v ní zdokonaloval. Během studií podporoval Bedřich českou knihovnu bohoslovců brněnských, založenou bohoslovcem, později lékařem dr. Kampelíkem (pozdějším spoluzakladatelem Měšťanské besedy v Praze). Do ní investoval značné finanční částky, až na hranici zadlužení.

Až r. 1844 se ujal duchovního úřadu nadpočetného kaplana (tj. kaplana, který se sám vydržoval) na faře v Klobukách. R. 1846 se podrobil s úspěchem zkoušce farářské, ale krátce nato zemřel jeho nejstarší bratr Ervín, takže majorátní práva přešla na Bedřicha; přepustil je okamžitě mladšímu bratru Augustovi. Vymínil si jen roční rentu, aby „jedině svému povolání žiti mohl“, a přestěhoval se opět do Brna, kde se stal záhy společensky velmi činným. Najal prostorný byt a tam zřídil svou knihovnu, která sloužila bezmála jako knihovna veřejná. Podporoval zejména hnutí českých vlasteneckých kněží. Své přátele mimo Brno podporoval i zásilkovými půjčkami. Jádrem velké knihovny Bedřichovy byla knihovna jeho strýce hraběte Wallise ze zámku kolešovického, kterou Bedřich r. 1847 koupil za tři tisíce zlatých. Bedřich měl i drahocennou sbírku mincí, k níž položil základ

v letech 1848–49 zakoupením dvou ucelených souborů od brněnského sběratele M. Greisingera a z pozůstalosti archiváře Bočka. Sbíral také rytiny, staré tisky, rukopisy a obrazy. Svou knihovnu pak daroval muzeu brněnskému (více než 6000 svazků), jednak Matici Moravské, jež zdědila i sbírku mincí (byla v ní mj. úplná sbírka mincí biskupů olomouckých), sbírku rytin a starožitností. Jak s trochou vlasteneckého pathosu napsal jeho životopisec Halouzka r. 1896: „v příbytku Taroucově rozhodováno bylo o bytí či nebytí našeho dobrého lidu českého na Moravě!“ Bedřich přispěl krátce před revolucí v r. 1848 k založení českého *Týdeníku*, který byl ovšem brzy cenzurou postižen, protože se jí nezdála slova *národ* a *vlast*. Zúčastnil se také založení Katolické jednoty v revolučním roce 1848 (oficiálně zahájena 1852), již byl referentem a jež měla být jakousi protiváhou nových spolků, povětšinou církvi nepřátelských, a také Dědictví sv. Cyrila a Methoda. Jednota vydávala český *Hlas jednoty katolické* a za vedení Bedřicha Silvy Taroucy zřídila nedělní řemeslnickou školu a večerní školu pro chudé děti a nedělní školu pro dívky. Vyzval i k založení Ústavu sv. Ludmily čili útočišti pro chudé a opuštěné děvy. Při těchto akcích pak vyjednával s brněnským biskupem, aby zajistil povolení. Ve všech nově zakládaných institucích prosazoval češtinu. Sám příležitostně česky přednášel. Na všech čtyřech sjezdech Jednoty katolické uspořádal Bedřich Silva Tarouca také výstavy obrazů, soch a uměleckých předmětů. Sám zaplatil zhotovení pozlacených svícňů a lustrů, koberců a jiných předmětů potřebných ke konání sjezdů, které nakonec daroval Jednotě.

Po dekretu Ferdinanda Dobrotivého umožňujícím volnost tisku, vydal Bedřich spolu s dalšími vlastenci výzvu k císaři, aby povolil zemský sněm „větvi národu česko-slovanského, kmeni moravského“, avšak tento názor narazil a poslanci sněmu stavovského si nenechali vysvětlit situaci ani od samotného Silvy Taroucy jakožto společensky nejvýznamnějšího představitele tohoto hnutí. Krátce nato následovalo pozvání do Frankfurtu, na které pak odpověděl známým rozhodným odmítnutím František Palacký. Silva Tarouca byl obviněn z podněcování „tajných panslavistů“; jeho byt, označený za jejich rejdiště, byl sledován. Nutno připomenout s Karlem Flossem, že v té době v našich zemích katolická inteligence znamenala především

² Karel Floss. „Co s odkazem našeho 19. století.“ In: *Cyriometodějský kalendář 1973*. Praha: 1972, s. 128–130.

³ Přepis podle J. Halouzka, cit. dílo, s. 56–57.

kněze. Bedřich se vymykal z běžné naukové povrchnosti, polovičatosti, bázlivosti a nedostatku křesťanské opravdovosti a důslednosti. Rakušáckou servilností, přestože byl příslušníkem portugalské šlechty, která se porakouštila (a posléze i počestila), rozhodně netrpěl. „Patří snad z k nejzajímavějším paradoxům českých dějin, že katolíci (a především kněží) se napřed cele obětovali myslence národního obrození, aby se pak – hlavně po r. 1848 – panicky polekali zjištění, že tento národ je v podstatě přece jen husitský.“

Bedřich Silva Tarouca zamýšlel zřídit v Brně také Uměleckou jednotu, jaká existovala v Praze, ale nakonec se úmysl Bedřicha Silva Taroucy neuskutečnil. R. 1854 byl jmenován moravským konzervátorem uměleckých a historických památek. Jako takový vykonal mnoho pro zvelebení sbírek a knihovny muzea brněnského.

Velký význam má také založení Dědictví sv. Cyrila a Metoděje v Brně r. 1850, jehož účelem bylo vydávání dobrých českých knih. Věnoval mu do vínku nemalou částku tisíc zlatých a od prvopočátku byl činným členem výboru.

Knihovně Františkova muzea daroval 158 svazků různých spisů. R. 1854 oznámil Bedřich Silva Tarouca ředitelství, že veškerou knihovnu muzeu ponechá v budoucnosti bezplatně. Dvacet děl uměleckých po dědu Františkovi hraběti Šternberkovi zděděných daroval Bedřich předchůdkyni Národní galerie v Praze, kde dodnes jsou. Sám občas kreslil i karikatury, např. Sušilovu.

R. 1859 působil Bedřich dobrovolně a na své náklady jako kaplan na italském bojišti při polní nemocnici u Verony, kde měl příbuzné. Byl nakažen tyfem, ale po krátkém zotavení na Moravě se zase vrátil. Svého dalšího pobytu v Itálii pak využil k procestování této země a studiem jejího umění; zejména navštívil Milán, Janov, Parmu, Bolognu, Ravenu a Florencii. Všude navštěvoval knihovny; pobyl zejména ve Florencii. Odtud poslal moravskému *Hlasu* (12. II. 1865) dopis, v němž se projevuje mj. jako svrchovaně informovaný historik umění a teoretik.

Pozoruhodný je v něm smysl pro historičnost, a současně jeho snaha vyjadřovat se jadrnou češtinou, jak to ukazuje následující úryvek:

Koncem tohoto měsíce budou tomu právě dvě léta, co jsem byl zaslyšel hlaholu českého; tím více toužím užiti ho v tomto listě. Žádáte, abych v témže jazyku sepsal cestu svou po Itálii; jestiž to zajisté i touha moje; jisté ovšem jest, jest-li jsem s to věc tu provésti. Hlavním předmětem takého cestopisu muselož by býti umění; avšak tu se vyskytují

valné překážky co do terminologie, která v češtině buď nevalně, buď naprosto není rozvinuta; vždyť u samých Němců jedva od 50 let mluva v umělectví zdělala a vytříbila se. Byloť by především potřebí, aby se někdo u Vás pokusil o sestavení podobného spisu, jakým byla u Němců Sulzerova *Theorie der schönen Kunst*; u Němcův aspoň klestila dráhu. Jestliž spis ten reální a vokabulární slovník, mnoho vzato do něho z encyklopedie D'Alembertovy a Diderotovy. Göthe sám se častěji ve svém cestopisu na knihu tu odvolává, za dobrou ji uznáváje, ačkoliv mu nestačí, tím méně by stačila pro věk náš. Jednak nynější názory a pojmy v umělectví se podstatně změnily, jednak i obzor náš valně se rozšířil. Tehdy nevěděli ničehož neb pramálo o umění byzantském a gothickém. Sám dotčený p. Göthe pozírá s velikou oblibou na zříceniny chrámu Venušina v Assissi, pomíjí však chrámu sv. Františka, nechťeje ničehož věděti o této nestvůře „tmavého středověku“. Byloť to r. 1786.; kdyby týž Göthe tutěž cestu vykonal nyní, a někdo jiný by podobně o této budově soudil, jak on druhdy sám, vyhlásil by ho zajisté za největšího barbara, a to vším právem; neboť i stavba i malba jest při budově této výtečna a patří k nejdůležitějším na světě. Zásluha, že středověké umění v Itálii došlo slušného uznání, přináleží Němcům, dílem umělcům tak zvané romantické školy (stejně povstalé s romantickou poesí), jací jsou: Schnorr, Kornelius, Koch, Fuehrich, Veit, Schadow, Overbeck, aj., dílem učencům. Z počátku našeho století jmenovitě pojednáními v časopisu *Kunstblatt*, jenž jest, řekl bych, důležitým archívem pro dějiny umění pro všechny věky. V téže době cestoval po Itálii baron Rumohr bedlivě prozkoumávaje dotyčné archivy jmenovitě ze starší doby, totiž ze 13. a 14. století v Pise, ve Florencii, v městech v Umbrii, zvláště v Perugii a Urbini aj.; výsledky svého bádání soustředil Rumohr ve spisu r. 1827 vydaném pod názvem *Italienische Forschungen*, kniha to, kteráž jest základem kritického dějepisu umělectví pro všechny věky. V jeho šlépějích kráčel (r. 1835) Dr. Foerster z Mnichova, malíř to a stavitel výtečný, a nyní největší v tom směru učenec, s nímžto jsem se tu před několika dny seznámil. Příklad tento probudil i některé ze proslulých Italianův, k nimž čítají se: marchese Salvatico, malíř Mich. Ridolfi v Lukce, konservator a profesor; pak marchese Roberto d'Azeglio, jenž jest v jedné osobě nejvýtečnějším nyní žijícím malířem krajín v Itálii, spisovatelem romanův, vynikaje věhlasem i v politických záležitostech (bojoval tolikéž hrdinně v bitvě u Vincence, byv ministrem piemontským, žije stařec tento jako podesta v Milaně, jest zeť Manzoniho); padre Marchesi, dominikán

v Turině: prof. Bonaini v Pise; prof. Milanezi zde ve Florencii. Konečně se spojily všechny tyto síly a vydaly Vasariho Životopisy umělců ze 16. století, prvý to základ historický, avšak nedosti kritický, s obširnými poznamenáními, při nichž použito tolikéž prací Rumohrových, Foersterových, Schornových, Gayeových aj.; vyšlo dosud 16 dílů v osmerce. O cestopisu dotčeném pracuji pilně; podle mého zámyslu máť kniha ta se pohybovati středem mezi obyčejnými cestopisy, ježto zase bývají příliš učené a suchopárné. Obě tyto stránky bych rád spojil v jednu tak, aby učenost a důkladnost neudusila zábavu a libost; ač bych zábavu učinil popředním cílem, tak aby co jest přísně učeného, podáno bylo ne v textu, alebrž v notulkách. Duch sice povolný jest, ale tělo slabo! Chci ovšem činiti vše k vyvedení tohoto úmyslu svého, co v mých silách jest. Z té příčiny prodlím ještě nějakou dobu zde ve Florencii, později pak odeberu se do Neapole, do Sicilie, na Maltu, po té pak do Říma, kdež delší čas pobytu hodlám. Na zpáteční cestě navštívím opětně všechna místa, kde jsem dříve byl, a zároveň také ona, jichž jsem opominul, jako Modenu, Turin, Ferraru; v Benátkách tolikéž pomýšlím pozdržeti se delší doby. – Velkou radost mám z posledního spisu páně Brandlova; kýžby u vydání Žerotínových spisův dále se pokračovalo! –...

S Bohem! Bedř. hr. Sylva-Tarouca.

Po návratu domů začal přednášet církevní umění pro posluchače teologie v Olomouci, kde také bydlel, i když střídal pobyt na zámku v Čechách. Nakonec se však vrátil do Brna, kde si zakoupil po nějakém čase vlastní dům na Údolní ulici. Od smrti své matky v r. 1870 žil více samotářsky; věnoval se přitom zahrádkářství a psal do odborných časopisů, zejména pomologických.

Nadále však podporoval různé instituce, např. Matici moravskou a teologický alumnát brněnský, ale i kněze, kteří pracovali na nevýnosných farách, jako např. dr. Jana Evangelistu Bílého. Udržoval také korespondenci s těmi, kdož působili mimo Brno, jako např. s Benešem Metodem Kuldou. Kuldovu výzvu, aby psal do katolického deníku politického *Čecha*, nepřijal, protože, mj. uváděl, že mu schází také potřebná obratnost v českém slohu, „kteráž mu za dlouho trvajícího meškání v cizině a samotářským životem odcizena byla“, jak se sám vyjádřil.

Zdravotní potíže následkem dvou tyfů a rodinných dispozic, zejména nedoslýchavost, závratě a halucinace, se časem zvyšovaly. Ještě v roce 1872 byl jednohlasně zvolen nesídelním infulovaným kanovníkem vyše-

hradským. Instalační slavnosti se účastnil i dr. František Ladislav Rieger. Jeho život ukončila mrtvice 25. 6. 1881.

V závěti odkázal své knihy, drahocenné sbírky mincí, rytin a starožitností Matici Moravské; měl v úmyslu podpořit zřízení velkého národního muzea, jehož poklady by měly být veřejně přístupné.

A hlavně díky Bedřichovi a pak i celé rodině Silva Tarouců, která se stala celoživotním podpůrcem a mecenášem Josefa Mánesa, byl tento velký umělec zachráněn pro české umění.

Um patriota checo-portugues: Frederico Silva Tarouca

Um jogo extraordinário do destino uniu o grande pintor checo – Josef Mánes – com os descendentes numa linhagem outrora portuguesa, mas já disseminada na sociedade checa ou germanizada, e ligou se em relações de amizade duradouras. As relações sociais com os Tarouca constituem, nos cinquenta anos de vida de Mánes, o capítulo mais claro, o mais ditoso o mais benéfico.

Ao conde Frederico (Bedřich) Silva Tarouca, sacerdote activo na Moravia, atribuir-se-á a influência maior, fundamental no crescimento da consciência nacional checa e eslava do artista, que nasceu num ambiente dentro do qual, pouca coisa recorda a Nação checa.

Frederico (1816–1881) nasceu o dia 11 de dezembro de 1816 na família da origem portuguesa no palácio Čechy pod Kosířem (Morávia), na posseção desta família desde 1768, como terceriro de cinco meninos. O fundador da linhagem austriaca e depois checa checa, Manuel Silva Tarouca Tellez (1696–1771) entrou nos serviços da Imperatriz Maria.

Frederico estudou teologia em Praga e ao mesmo tempo, perfeccionou a sua vocação artística na Academia de Belas Artes de Praga, e com o professor Antonín Mánes. Quando conheceu ao seu filho, se converteu no seu amigo e mecenas. Sabemos que, desde o ano de 1837, fora ele quem o introduzira no círculo da sua família, no palácio de Čechy na Hané. O idílio da morada senhorial de Čechy encontra ecos na obra do fundador da pintura moderna checa Josef Mánes.

Mas não fora somente a amizade pessoal, mas também interesses profissionais e artísticos em geral, desde antiguidades, história e geografia nacional, que uniram estes dois homens. Frederico, já sacerdote, foi o conservador, encarregado dos monumentos da Moravia, e fundador da Biblioteca do Museu da Morava, do qual era fontentador o mais dinâmico e entusiasta. Este sacerdote foi amante da arte, erudito e coleccionador com uma personalidade muito exigente; “tudo o que possuía, investia em

livros, quadros, coisas de arte". Também foi historiador da arte, como se observa na sua correspondência desde Itália.

Testemunham isto as suas coleções legadas ao Museu da Morávia, de Brno, e o ter sido mecenas moral e material dos artistas e associações de artistas, assim como a sua correspondência amistosas com Josef Mánes, e outros artistas checos como J. Hellich, e com o alemão H. Muecke, de Duesseldorf. Há mais, sabe-se que o conde Frederico era uma pessoa extraordinariamente abnegada; veja-se um exemplo: foi como voluntário até à Itália, onde exerceu funções médico-sanitárias no campo da batalha e prestou serviço nos hospitais da Morávia, onde estalou, em 1866, uma epidemia de cólera.

Frederico foi para com Josef Mánes também um exemplo de patriotismo. Já pouco depois de terminar os seus estudos, Frederico estava encabeçando o movimento católico nacional e a sua casa foi o centro dos nacionalistas checo-moravos, na cidade de Brno. (Em 1848 funda-se a Universidade Católica, com Frederico como presidente).

borges – kafka

Argentínčan stratený v metafyzike

Paulína Šišmišová

Metafyzika a poézia boli dvoma Borgesovými životnými láskami. S obľubou o sebe hovorieval ako o „Argentínčanovi stratenom v metafyzike“. Metafyzika ho fascinovala. Tento záujem prerástol do „metafyzickej vášne“. Za každým sa vracal k tým istým témam, k analýze svojich metafyzických pochybností o čase a priestore a k problému dvojníka. K jeho metafyzickým obsesiám patril aj problém archetypov a platónskych ideí, povaha božskej inteligencie, problém nesmrteľnosti, náhody a nevyhnutnosti, predestinácie a iné.

Borgesove názory na filozofiu a metafyziku boli prinajmenšom „špecifické“. Jeho vzťah k filozofii a filozofom vari najlepšie charakterizujú úvodné slová z eseje „Pascal“:

Moji priatelia hovoria, že Pascalove myšlienky im slúžia na myslenie. Iste, niet na svete takej veci, ktorá by nestimulovala myslenie; čo sa mňa týka, nikdy som tieto pozoruhodné zlomky nevnímal ako prínos k riešeniu iluzórnych alebo aj skutočných problémov, ktorými sa zaoberajú. Skôr som ich vnímal ako predikáty subjektu Pascala, črty alebo prívlastky Pascalovej osobnosti.¹

Je príznačné, že v Pascalových myšlienkach Borges nenachádza abstraktne doktríny, ale „obraz básnika strateného v čase a priestore“.

Argentínsky spisovateľ je presvedčený, že filozofické invencie sú nemenej fantastické ako umelecké invencie. V metafyzike videl „druh fantastickéj literatúry“ a Boha a teológov pokladal za umelú konštrukciu. Pri „miešaní“ literatúry, filozofie a teológie zachádza až do sebaobviňovania, že do

¹ Borges, J. L. *Otras inquisiciones*. Madrid: 1997, s. 148.

antológie fantastickéj literatúry, ktorú zostavil, nezahrnul najpoprednejších a najneočakávanejších majstrov tohto žánru Parmenida, Platóna, Johanna Scota Erigena, Alberta Veľkého, Spinozu, Leibniza, Kanta, Francisa Bradleyho. Borges sa pýta:

Čím sú, zázraky Wellsa alebo Edgara Allana Poa – kvet, ktorý k nám prichádza z budúcnosti, zhypnotizovaná mŕtvola – v porovnaní s výmyslom Boha, so zložitou teóriou súcna, ktoré je určitým spôsobom trojjediné a ktoré samostatne pretrvávajú mimo času?²

Navyše v jednom rozhovore tvrdil, že len pri čítaní Schopenhauera a Berkeleyho mal pocit, že číta pravdivý alebo „aspoň pravdepodobný“ opis sveta.

Dôkazom „fiktívnosti“ a „neoperatívosti“ filozofických teórií a ich neschopnosti preniknúť do záhady univerza je podľa Borgesa už aj samotné ich množstvo, rôznorodosť a zbytočnosť. V závere známej poviedky „Pierre Menard, autor Quijota“ komentuje Borges apokryfné spisovateľské aktivity svojho poviedkového hrdinu a konštatuje, že neexistuje intelektuálny čin, ktorý by sa nakoniec nestal zbytočným. Hoci filozofické doktríny sa nám najprv javia ako „pravdepodobný“ opis sveta, postupne sa z nich stáva len kapitola či odstavec alebo meno v dejinách filozofie. Myslenie, analyzovanie, premýšľanie nie sú podľa Borgesa nejakými abstraktnými či „ne-normálnymi činnosťami“, ale nimi normálne dýcha ľudská inteligencia. Ak túto funkciu oslavujeme ako niečo mimoriadne, ak zhromažďujeme „staré a cudzie“ myšlienky, ak si s neveriacim úžasom pripomínáme, že doctor universalis premýšľal, priznávame tým, ako pripomína Borges, vyčerpanosť vlastného myslenia alebo svoju nevzdelanosť. Podľa neho má byť každý človek schopný všetkých myšlienok. Borges verí, že v budúcnosti to tak skutočne bude.

Rozličné a často protichodné filozofické teórie a teologické systémy, ktoré ľudstvo sformulovalo za stáročia, sa v Borgesovom uvažovaní stávajú „slovnými hračkami“, ktoré majú predovšetkým literárnu hodnotu. Podľa Borgesa by bolo prirodzene nazdávať sa, že nejaké usporiadanie slov, a rôzne filozofie podľa jeho názoru nie sú ničím iným, sa môže zásadnejšie podobať svetu. Borges, ako to výstižne vyjadril jeho priateľ Anderson Imbert, pohybuje figúrkami na intelektuálnej hracej ploche, ale jeho ťahy nepredpokladajú presvedčenie. Veď fakt, že na šachovnici šachista bráni

² Borges, J. L. *Discusión*. Madrid: 1991, s. 146–147.

kráľa, ho nezaväzuje deklarovať sa za monarchistu.³ Borgesove „metafyzické úvahy“ sú neoddeliteľné od jeho „poetických intuícií“. Je predovšetkým „tvorcom, básnikom“, ktorého lyrika vyúsťuje do metafyziky, viac ho zaujíma krása teórií, mýtov a viery, ako samotné teórie, mýty a viery.

Borges sa nepovažoval ani za mysliteľa, ani za filozofa, cítil sa byť predovšetkým „rozprávačom, básnikom“. Priznával sa, že vie vymyslieť rozprávania na filozofické témy, ale nie filozofické myšlienky, teda že nie je schopný filozoficky myslieť. V jednom rozhovore s Mariou Esther Vázquezovou z roku 1973 Borges povedal, že nemá žiadnu teóriu sveta. Rôzne metafyzické a teologické systémy používal len na literárne ciele, kým čitatelia uverili, že sa k týmto systémom hlásil. Borges často zdôrazňoval, že si náboženské a filozofické myšlienky cení najmä pre ich estetickú hodnotu. Nezaujímal sa o ich pravdivosť či nepravdivosť, ale nadchýnala ho predovšetkým ich krása a schopnosť vyvolať údiv. Lákala ho ich „zvláštnosť a zázračnosť“. Keby sme mali charakterizovať filozofiu, ktorú Borges vyznával, mohli by sme ju vari nazvať „filozofiou zvláštneho a zázračného“. Jeho záujem o filozofiu bol estetický i hedonistický zároveň. Filozofické teórie a teologické koncepcie si cenil aj pre pôžitok, ktorý mu poskytovali.

Borges nebol filozofom, ale zanietým čitateľom filozofii. Takmer niet filozofa, ktorý by bol unikal jeho pozornosti, od Parmenida až po jeho súčasníkov. Avšak v súvislosti s Borgesovými filozofickými čitateľskými preferenciami sa dá hovoriť o istej „marginálnosti“. V dvadsiatych a tridsiatych rokoch, keď Borges publikuje prvé eseje na filozofické témy („Berkeleyho križovatka“, „Ničota osobnosti“, „Achiles a korytnačka“ a iné), filozofia v Argentíne prežíva skutočnú renesanciu. Záujem o filozofiu a metafyzické problémy sa stal súčasťou „dobrej výchovy“. Zavládla tu atmosféra, ktorú Francisco Romero (1891–1982), jeden z predstaviteľov argentínskej filozofie 20. storočia, nazval „obdobím filozofickej normality“. Avšak Borges sa nevenoval filozofom, ktorí boli „záštitou“ atmosféry filozofickej „normality“ (Max Scheler, E. Husserl, W. Dilthey a neskôr M. Heidegger). Neriadil sa ani módou, ani vo vtedajšej Argentíne rozšíreným názorom na filozofiu ako na pokrok, determinovaný poslednými tendenciami nemeckého myslenia.

Borgesove filozofické lektúry boli skôr „klasické a heterodoxné“. Uprednostňoval antických filozofov. Jeho otec, profesor psychológie, v ňom ešte v skorom detstve prebudil živý záujem o Zenónove apórie, ku ktorým sa Borges rád vracal aj neskôr. Jeho pozornosť neustále priťahovalo aj herak-

³ Anderson Imbert, E. „Borges por los cuatro lados“. In: *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: 1991, s. 36.

leitovské *panta rei*, pytagorovská idea večného návratu či platónske archetypy, ale aj stredoveká polemika nominalizmu a realizmu. Medzi Borgesovými obľúbenými filozofmi nachádzame aj anglických empiristov Berkeleyho a Huma. S filozofiou Berkeleyho sa Borges konfrontoval už v prvej esejistickzej zbierke. V eseji s názvom „Berkeleyovská križovatka“ vyznáva, že Berkeleyho idealizmus pôsobil naňho ako „ostrohy“ a bol mu hlavným impulzom tvorby.⁴ Lákalo ho aj dielo Benedetta Croceho, ktoré sa v „italianizovanej“ Argentíne tešilo veľkej obľube, ale aj práce po anglicky píšuceho Jorgeho Santayana. V Borgesových esejach sa stretávame aj s odvolávkami na Pascala, Leibniza, Nietzscheho, Russela či Emersona a iných autorov. Imponovala mu aj panteistická filozofia B. Spinozu, o ktorom chcel napísať knihu. S pôžitkom čítal Schopenhauera, v ktorého spise *Svet ako vôľa a predstava* (1819) našiel inšpiráciu pre svoju koncepciu života a literatúry ako sna. S obľubou sa vracal k jeho myšlienke, že život a sen sú stránkami tej istej knihy, že žiť znamená čítať stránky tejto knihy rad za radom a že snívať znamená v tejto knihe listovať.⁵

U De Quinceyho a Leona Bloya ho zaujali najmä ich biblické inšpirácie a symbolický výklad Svätého písma. Borges bol presvedčený, že Bloy aplikoval metódu židovských kabalistov na celý akt stvorenia. Podľa kabalistov je dielo, nadiktované Duchom svätým, absolútnym textom. Prítomnosť náhody je v ňom prakticky nulová. Táto „úžasná premisa knihy“, do ktorej nemôže preniknúť náhoda, ich viedla k tomu, aby permutovali slová Písma, spočítavali numerickú hodnotu písmen, skúmali ich formu, pozorovali písanie veľkých a malých písmen, hľadali akrostichy, anagramy a iné exegetické precíznosti, ktoré v nás vyvolávajú úsmev. To všetko Borgesu fascinovalo a usiloval sa tomu porozumieť.

Zdrojmi Borgesových selektívnych poznatkov z oblasti filozofie a metafyziky boli aj slovníky a encyklopédie. V tejto súvislosti uvádza viaceré diela (*Encyclopedia Britannica*, *Literárny slovník Bompianiho* a *Hispano-americký encyklopedický slovník* od Montanera a Simona), ale zdôrazňuje, že jeho prvým „špekulatívnym“ čítaním boli *Biografické dejiny filozofie* (Biographical history of philosophy) od G. H. Lewesa. Podľa frekvencie odkazov sa v Borgesových dielach za jeho najobľúbenejšiu filozofickú lektúru považuje *Filozofický slovník* (1910–1911) rakúskeho publicistu, spisovateľa a filozofa F. Mauthnera, rodáka z Moravy (1849–1923). Borges sa inšpiroval najmä jeho kritickou filozofiou jazyka, sformulovanou v diele

⁴ Vid Borges, J. L. *Inquisiciones*. Madrid: 1998, s. 120.

⁵ Vid Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 40.

Príspevky ku kritike jazyka (Beiträge zur Kritik der Sprache, 1901–1902). Podľa Mauthnera je poznanie nemožné pre ohraničenosť našich zmyslových orgánov a pre nejednoznačnú a metaforickú povahu nášho jazyka. Táto teória radikalizovala Borgesov skepticizmus. Bol podobne ako Mauthner presvedčený, že aj jazyk vedy a logiky je klamný, a preto nám zostáva len východisko estetiky.

Borges bol otvorený a vnímavý voči všetkému, čo ľudstvo na poli filozofie a metafyziky vytvorilo. Neboli mu cudzie ani orientálne filozofie (budhizmus, taoizmus či kabala). Zdôrazňoval, že tieto filozofie študoval z hľadiska ich imaginatívnych možností pre literatúru. Napríklad v eseji „Obhajoba kabaly“ píše, že „nechce obhajovať samotnú doktrínu, ale hermeneutické a kryptografické postupy, ktoré k nej vedú“. Vzápätí tieto postupy vymenúva (napríklad rozličné spôsoby čítania svätých textov vertikálne, sprava doľava a späť, metodická substitúcia jedných písmen abecedy druhými atď.) a dodáva, že je ľahké sa im vysmievať, ale on im chce skôr porozumieť.⁶ V tom istom duchu sa vyjadril aj o svojej „mánii“ pre teologické doktríny. Z teologických mystérií, ktoré Borgesu najviac zaujímali, možno uviesť povahu božskej inteligencie, dogmu svätej Trojice, filozofiu knihy o Jóbovi, problém zla, neba a pekla, Kristovo ukrižovanie a Kristov vzťah k Judášovi.

Hoci Borges nebol filozofom, vybudoval si určitú víziu sveta a človeka, ktorá sa stala jadrom jeho krátkych próz. Jej základnými „piliermi“ sú subjektívny idealizmus, panteizmus, skepticizmus, agnosticizmus a gnosticizmus.

Subjektívno-idealistický filozofický systém Borges celý život obdivoval. Bol „očarený“ najmä myšlienkou, že svet je len sen, resp. zrkadlový obraz či výmysel. Esej venovaná filozofii Berkeleyho sa končí sentenciou:

Skutočnosť je ako náš obraz, ktorý vzniká vo všetkých zrkadlách, simulacrum, ktoré existuje prostredníctvom nás, ktoré prichádza, gestikuluje a odchádza spolu s nami, stačí ho hľadať, aby sme naň zakaždým natrafili.⁷

Pochopiť idealistický systém nie je ťažké. Ťažké je podľa Borgesu myslieť v jeho hraniciach. Borges sa usiluje byť v tomto smere dôsledný. Kritizuje Schopenhauera, ktorý sa pri výklade svojej idealistickej doktríny dopúšťa „neodpustiteľných nedbalostí“, keď sa nazdáva, že pre človeka sú jeho oči

⁶ Borges, J. L. *Discusión*, cit. vyd., s. 48.

⁷ Borges, J. L. *Inquisiciones*, cit. vyd., s. 130.

a ruky, ktoré mu poskytujú zmyslové poznanie slnka a zeme, menej iluzórnymi či zdanlivými, ako je Zem a Slnko.⁸ Svet je len našou predstavou a nie je reálny ani samotný svet, ani ten, kto si ho predstavuje.

Borges sa však vystríha nebezpečenstva solipsizmu a pripúšťa existenciu objektívnej reality. Jeho vedomie nie je vedomím jednotlivca, hlboko v nás existuje realita ako taká, Kantovo „noumeno“, o ktorom nič nevieme. Na tejto úrovni skutočnosti je človek súhrnom všetkých ľudí. Tu sa dostávame k Borgesovmu panteizmu, podľa ktorého akákoľvek vec je všetkými vecami a všetky identity sú jednou identitou. Priamym dôsledkom tohto panteizmu je popretie osobnej identity, zrušenie „ja“. „Ja“ je podľa Borgesa jedným z „najväčších klamov“. Stotožňuje sa s panteistickou predstavou, že jeden človek je všetkými ostatnými. Schopenhauerova predstava, že čo urobí jeden človek, je, akoby to boli urobili všetci, sa stala jednou z ťažiskových myšlienok Borgesovej tvorby. V tejto otázke sa zhodujú nielen budhizmus, Hume, Schopenhauer, ale i Borgesov „učiteľ“ Macedonio Fernández.⁹ Subjekt neexistuje a to, čo existuje, je len „séria mentálnych stavov“. Individualita ľudí je len zdanlivá. Hoci ktorý človek je všetkými ľuďmi, jednotlivec je súčasťou tváre, ktorá obsahuje nás všetkých. Judáš môže byť Ježišom. (S touto myšlienkou sa stretávame napríklad aj v Borgesovej poviedke „Tri verzie Judáša“.)

Borges bol agnostikom, popieral možnosť poznania, lebo bol presvedčený, že realita je nevysvetliteľná a zmysel sveta je nám utajený. V jednom rozhovore povedal, že keby mal sám seba definovať, definoval by sa ako agnostik, to znamená, osoba, ktorá neverí, že poznanie je možné. Je presvedčený, že jedinou pravdou, ku ktorej sa človek môže priblížiť, je súlad myslenia so sebou samým. Jazyk síce vytvára obraz skutočnosti, je však zároveň múrom, ktorý bráni prístupu k nej. Filozofické skúmanie je podľa Borgesa čírou kritikou jazyka, analyzuje slová, čo evokujú ďalšie slová, a tie zasa ďalšie, v nekonečných návratoch. Borgesov gnozeologický skepticizmus vedie k falzifikácii údajov, k presvedčeniu, že platí všetko. Ako dobrý agnostik je presvedčený, že ani jedna hypotéza, ktorú vo svojich esejach (ale aj poviedkach) skúma, sa nedá vopred zavrhnúť.

Borges obdivoval gnostickú kozmogóniu. Podobne ako pre gnostikov predstavuje i preňho stvorenie a pád kozmu jednu a tú istú udalosť. Prvotnou skutočnosťou je podľa gnostikov neurčitý boh (pléróma), z ktorého

⁸ Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 263.

⁹ Macedonio Fernández (1874-1952), argentínsky filozof, románopisec a básnik, bol dlhoročným rodinným priateľom rodiny Borgesových. Vytvoril si vlastný subjektívno-idealistický názor na svet a veril, že žijeme vo svete snov. Borges hlboko obdivoval najmä jeho filozofický skepticizmus a kritickosť.

emanáciou vzniká ďalší boh, z tejto emanácie zasa ďalší atď. Každá z týchto emanácií má vlastné nebo. Posledná, ktorá je v poradí tristosedemdesiata piata a jej božstvo sa blíži k nule, predstavuje Jahveho, ktorý stvoril svet. Preto je svet nedokonalý, je asi počiatočným náčrtom nejakého infantilného boha, ktorý, zahanbený nedokonalosťou svojho výtvoru, ho opustil, keď ho mal urobený len napoly. Je dielom nižšieho boha, z ktorého sa vyšší bohovia vysmieľajú; je konfúznym dielom odpísaného boha, boha na dôchodku, ktorý už zomrel.¹⁰ V tejto súvislosti sa dá lepšie pochopiť aj Borgesov názor, že kým nedokonalý človek je dielom „náhody“ alebo „zlomyseľných demiurgov“, dokonalý vesmír môže byť len výtvorom nejakého boha. (Túto myšlienku nachádzame aj v poviedke „Babylonská knižnica“).

V eseji „Obrana falošného Basilida“, ktorá vyšla v zbierke esejí *Discusión* (1932), Borges podrobne skúma zložité kozmogonické názory Basilida Alexandrijského. Pokúša sa nájsť zmysel týchto „temných výmyslov“. Je zaujímavé, že ho nenachádza v zdôvodnení existencie zla v našom svete, ale v poukázaní na našu „centrálnu bezvýznamnosť“, lebo stvorenie nášho sveta bolo podľa gnostikov len niečím bezvýznamným. V eseji je navyše obšiahnutá i taká príznačná „borgesovská“ otázka: „Čo keby?“ Čo keby teologický spor, ktorý sa viedol v prvých storočiach našej éry, boli vyhrali gnostici a nie kresťania? V takom prípade – odpovedá Borges – by tieto extravagantné a temné príbehy boli koherentnými, majestátnymi a každodennými.¹¹ A dnes odmietané špekulácie o hviezdnom pôvode života a jeho náhodnej diseminácii na našej planéte by sa tešili veľkej pozornosti. Veď aký lepší dar si človek môže priať, čo môže presláviť Boha viac, než to, že je oslobodený od sveta? – pýta sa autor v závere eseje. Z uvedeného vyplýva Borgesov relativizmus, ktorý niekedy dochádza až do krajností.

Borgesov záujem o gnosticizmus je úzko prepojený s jeho emanatistickými metafyzickými názormi. Vzťah medzi pozemským a nadpozemským svetom sa v západnej metafyzike rieši dvoma spôsobmi. Veci sú buď kópiami, napodobeninami či emanáciami ideí druhého sveta, alebo sú stvorené.¹² Kým platónska metafyzika uvažovala o vzťahu medzi dvoma svetmi na základe princípu kópie alebo emanácie, kreacionistická metafyzika si ho predstavovala ako kauzálny vzťah. Jedným zo spôsobov, ako sa dá prekonať priepasť medzi dvoma svetmi, je práve panteizmus. Panteis-

¹⁰ Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 159.

¹¹ Borges, J. L. *Discusión*, cit. vyd., s. 57.

¹² Benavides, M. „Borges y la metafísica“. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, Julio-Septiembre, 1992, s. 251.

tami boli J. Scottus Eriugena, B. Spinoza i A. Schopenhauer, na ktorých sa Borges vo svojich dielach často odvoláva. S Borgesovou panteistickou koncepciou sveta je úzko spätý aj problém Boha a božskej inteligencie. Vo filozoficko-teologickej eseji „Od niekoho k nikomu“ (De alguien a nadie) Borges tvrdí, že o božskej podstate nemôžeme tvrdiť nič afirmatívne. Rozvíja panteistický názor, podľa ktorého keby Boh bol identický so všetkými, musel by stratiť vlastnú identitu.¹³ Autor sa pritom odvoláva na panteistickú doktrínu Scotta Eriugenu. Boh je pre človeka nepochopiteľným, nedešifrovateľným a nepostihnuteľným, ale je takisto indiferentný vo vzťahu k človeku.

Myslenie Platóna a Aristotela považuje Borges za dva „základné spôsoby myslenia“. Rozdiel medzi nimi vidí v tom, že Platón používa pri myslení mýtus a Aristoteles myslí rozumovo. Kým Sokrates ešte používal súčasne rozum i mýtus, po Aristotelovi sa používa len rozum alebo len mýtus. Je našou tragédiou, že nie sme schopní používať ich súčasne. Navyše celé dejiny starovekej filozofie sú zápasom medzi „platónskou“ (realistickou) a „aristotelovskou“ (nominalistickou) mysliteľskou líniou. Počnúc 14. storočím sa v modernej európskej filozofii presadila aristotelovská línia a s ňou aj istá „jednostrannosť“. Namiesto tradície mystiky a poézie si európska kultúra zvolila rozum a rozumové metódy. Borges sa nazdáva, že keby sme namiesto Aristotela vychádzali z Platóna, všetko by bolo bývalo iné. On sám, aj napriek poznaniu, že druhý systém je presnejší, sa považuje za neschopného myslieť prostredníctvom rozumu a inklinuje skôr k rozmyšľaniu prostredníctvom mýtu alebo snov, výmyslov či intuície. Myslí si, že vzdialiť sa od Platóna je rovnako nebezpečné ako vzdialiť sa od Aristotela a že by bolo treba prijať oboch, lebo obaja sú „blahodárni“.¹⁴

Borges s obľubou opakuje Coleridgeov výrok, že všetci ľudia sa rodia s aristotelovským alebo platónskym zameraním. K deleniu ľudí na „aristotelikov“ a „platonikov“ sa vracia aj v poviedke „Deutsches Requiem“. Píše, že keďže všetci ľudia sa rodia s aristotelovským alebo platónskym zameraním, mohli by sme povedať, že každá diskusia abstraktnej povahy pripomína čímsi polemiku medzi Aristotelom a Platónom. Po stáročia a v rozličných zemepisných šírkach sa síce menia mená, jazyky a tváre, ale odvekí protivníci sú tí istí. Podľa Borgesa ide o dva spôsoby chápania reality. V eseji „Od alegórií k románom píše“, že platónsky zameraní ľudia intuitívne cítia, že „myšlienky sú realitami“ a jazyk je systémom nejednoznačných

¹³ Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 219.

¹⁴ Ferrari, O. *Borges con Platón y Aristóteles*: <http://www.literatura.org/Borges/Platon-y-Aristoteles.html>

symbolov, podľa aristotelovsky zameraných sú myšlienky zovšeobecneniami a jazyk je „mapou univerza“.¹⁵ K „platonikom“ (realistom), pre ktorých boli prvoradé univerzálie (platónske „idey“ alebo naše „abstraktné pojmy“), priraduje Parmenida, Platóna, Spinozu, Kanta, Bradleyho, kým „aristotelikmi“ (nominalistami), pre ktorých bol prvoradý jednotlivec, boli podľa neho Herakleitos, Aristoteles, Locke, Hume a James.

Samotný Borges sa prikláňa k platonikom. Dobre pozná aj neoplatónske dedičstvo, ktorého súčasťou je neskorý stoicizmus, gnóza, kresťanstvo, chaldejské orákuly, niektoré orientálne náboženstvá. Z tejto tradície neraz čerpá. V eseji „História večnosti“, ktorá sa začína alúziou na chápanie večnosti v Plotinových *Enneádach*, Borges formuluje tézu, podľa ktorej jednotlivci a veci existujú len do tej miery, do akej participujú na druhu, ktorý ich zahŕňa a ktorý je ich stálou realitou.¹⁶ A hoci o niekoľko strán ďalej platónsku koncepciu večnosti popiera, priznáva, že všeobecné môže byť intenzívnejšie ako konkrétne. Je príznačné, že svoje tvrdenie dokladá osobnou skúsenosťou. Píše, že keď v detstve trávil prázdniny na severe provincie, s pôžitkom obdivoval zaoblený obzor roviny a mužov popíjajúcich maté, ale keď sa dozvedel, že tá zaoblenosť je „pampa“ a muži „gaučovia“, pocítil „obrovské šťastie“.

S týmito „dvoma spôsobmi chápania reality“ súvisí aj filozofická otázka, ktorá Borgesa eminentne zaujímala. Pýta sa, či je náš svet „chaosom“, alebo „kozmosom“. V eseji „Od alegórií k románom“ napísal, že kým zástanca platonizmu uznáva, že vesmír je nejakým spôsobom kozmosom, poriadkom, pre aristotelika môže byť tento poriadok chybou alebo fikciou nášho čiastkového poznania.¹⁷ Borges ako neoplatonik uznával existenciu poriadku, avšak ako skeptik bol presvedčený, že poriadok sveta ako kozmu zostáva pre človeka utajený, nemôže ho spoznať. Svet ako kozmos je neprístupný ľudskému intelektu, ukazuje sa človeku ako chaotický a marí každý pokus o poznanie. V nepredvídateľných premenách je nemožné nájsť nejakú zákonitosť, konštatuje Borges ústami protagonistu poviedky „Modré tigre“.

Konfúzia, náhoda, fyzická bolesť naznačujú absurdnosť ľudského bytia. Človek sa však aj napriek tomu pokúša silou vôle odhaliť skryté zákony sveta a rozpoznať v ňom poriadok (kozmos). Napriek tomu, že nemôžeme spoznať záhadu univerza, Borges bol presvedčený, že naše snaženia majú

¹⁵ Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 233.

¹⁶ Borges, J. L. *Historia de la eternidad*. Madrid: 1997, s. 21.

¹⁷ Borges, J. L. *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 233.

zmysel, že nemožnosť pochopiť „božskú schému“ však nemôže odradiť od plánovania „ľudských schém“, aj keby sme si boli istí, že sú len provizórne.¹⁸ Svet je chaos, ktorý sa usiluje usporiadať ľudská vôľa. Rozdiel medzi chaosom a kozmom predstavuje stupeň poznania. Práve rozpor medzi anarchiou (chaosom) a poriadkom je aj jednou z hybných síl Borgesovej tvorby.

Existencia náhody je potvrdením nemožnosti ľudského poznania. Keby človek poznal všetky prvky a všetky príčiny, ktoré ovplyvňujú nejaký jav, náhoda by bola vylúčená. V poviedke „Lotéria v Babylone“ autor zobrazuje svet, ktorý usmerňuje nekonečná hra náhod a každá epizóda má príčinu v tajnej loterii. Fikciu sveta, v ktorom absentuje kauzalita, Borges načrtáva v poviedke „Brodího správa“. U členov kmeňa Yahov, ktorým chýba pamäť, slová Otčenáša vyvolávajú zmätok, lebo nepoznajú pojem otcovstva. Nechápu, že nejaký skutok spred deviatich mesiacov môže nejakú súvisieť s narodením dieťaťa, nepripúšťajú takúto vzdialenú a nepravdepodobnú príčinu.

Avšak filozofickou otázkou, ktorá Borgesu najviac lákala, bol nesporne problém času a večnosti. Kým čas Borges vnímal ako „znepokojivý a ťaživý“ metafyzický problém, večnosť preňho bola „hrou alebo unavenou nádejou“, ako písal v eseji „Dejiny večnosti“. Na problém času Borges nazerá z dvoch hľadísk: a) z božského hľadiska, ktoré vyjadruje absolútnu kon-temporaneitu, keď minulosť i budúcnosť sú obsiahnuté v prítomnosti, sú jednou a tou istou entitou, b) z ľudského hľadiska, ktoré umožňuje zachytiť prchavosť bytia.

Záhada „metafyzického mystéria“ času a s ňou súvisiaca otázka nekonečnosti a večnosti sú v takej či onakej podobe prítomné v celej Borgesovej tvorbe, počnúc jeho prvou básnickou zbierkou *Vrúcnosť Buenos Aires* (1923). V nej vyšla aj báseň „Kartársky trik“ (El truco), ktorá obsahuje prvú formuláciu Borgesovej predstavy cyklickosti času, vychádzajúcu zo symbolizmu kartovej hry. V zbierke *Diskusia* (1932) vyšli eseje „Premeny korytnačky“ a „Večný beh Achila a korytnačky“. Borges v nich skúma rozličné pokusy o popretie slávneho filozofického paradoxu (Leibnizov, Descartesov, Russelov a iných). Tento paradox nazýva „perlou“, lebo podobne ako perla nie je vyzývavý, je delikátny, ale nepodlieha krehkosti, maximálne ľahko sa prenáša, je čistý, ale aj nepreniknuteľný, roky mu len pridávajú na kráse.¹⁹ V oboch textoch poukazuje na iluzórnu povahu času a priestoru. Esej „Premeny korytnačky“ sa končí slovami:

¹⁸ Borges, J. L., to isté dielo, s. 160.

¹⁹ Borges, J. L. *Discusión*, cit. vyd., s. 96.

My (nedeliteľné božstvo, ktoré v nás pôsobí) sme si vysnívali svet. Vysnívali sme ho ako rezistentný, mysteriózny, viditeľný, umiestnený v priestore a pevný v čase, ale v jeho architektúre sme pripustili jemné, večné, nezmyselné štrbiny, aby sme vedeli, že je falošný.²⁰

Problematike času venoval Borges knihu *Dejiny večnosti* (*Historia de la eternidad*, 1936). V eseji „Učenie o cykloch“ skúma Nietzscheho doktrínu večného návratu, ktorá mu umožňuje urobiť ďalší krok smerom k panteistickému názoru, že človek nie je nikým a zároveň je všetkými ľuďmi. Všetko sa vracia a my takisto. V eseji s názvom „Cyklický čas“ sa pokúša definovať tri koncepcie večného návratu. Prvou je Platónova, druhou Nietzscheho koncepcia a treťou, „najmenej melodramatickou“ a jedine „mysliteľnou“ je koncepcia podobných, ale neidentických cyklov. V súvislosti s ňou Borges uvádza celú plejádu „autorít“ počnúc Brahmom, Hesiodom, Herakleitom, Senecom, Vergíliom až po Shelleyho, Condorceta, F. Bacona, Uspenského, G. Hearda, Spenglera, Vica, Schopenhauera, Emersona, Spencera, Poa. Osobitne sa pristavuje pri Marcovi Aureliovi a z jeho diela *Vyznania* uvádza myšlienky o tom, že nikto nestráca iný život ako ten, čo práve žije, ani nežije iný, ako ten, čo stráca, že prítomnosť patrí všetkým a zomrieť znamená stratiť túto prítomnosť. Nikto nestráca ani minulosť, ani prítomnosť, lebo nikomu nemôžu zobrať, čo nemá. Všetky veci kolujú ustavične po tých istých obežných dráhach a divákovi je jedno, či tú-ktorú vec vidí krúžiť teraz, alebo o storočie neskôr, resp. v nekonečne. Borges zdôrazňuje dva momenty tohto textu. Prvým je Marcovo Aureliovo popieranie reálnosti minulosti a budúcnosti (v tejto súvislosti sa odvoláva na podobný Schopenhauerov text) a druhým je popieranie novosti prežívaného okamihu. Na tomto základe Borges konštatuje:

Ak sú osudy Edgara Allana Poa, Vikingov, Judáša Iškariotského a môjho čitateľa vlastne jedným a tým istým osudom – jedine možným osudom, svetové dejiny sú dejinami jedného človeka.²¹

V eseji *Dejiny večnosti* sa Borges usiluje oslobodiť čas od priestoru. Vychádza z predpokladu, že na to, aby sme pochopili podstatu času, treba najskôr poznať, čo je večnosť, ktorá sa všeobecne považuje za „model a archetyp“ času. Ale kým čas je pre Borgesu najaktuálnejším problémom me-

²⁰ Borges, J. L., to isté dielo, s. 116.

²¹ Borges, J. L. *Historia de la eternidad*, cit. vyd., s. 112.

tafyziky, večnosť je len „komplikovaným výmyslom“.²² Je však nemožné pripísať ju, lebo to by znamenalo, že svetové dejiny a tým aj naše osobné dejiny by boli strateným časom.

Borges skúma dve protikladné koncepcie večnosti – alexandrijskú, ktorá má korene v Platónovi, a kresťanskú, ktorá sa zrodila spolu s ireneovou koncepciou Trojice a bola kanonizovaná Svätým Augustínom. Tieto dve koncepcie sú podľa Borgesa dvoma nepriateľskými snami ľudstva o večnosti.²³ Platónska koncepcia archetypov (ideí) ako prvotných a večných príčin všetkých vecí, založená na doktríne realizmu, je podľa Borgesa „chudobnejšia ako náš svet“. Pokladá ju za natoľko „vzdialenú od nášho bytia“, že neverí nijakej jej interpretácii, ba dokonca ani svojej vlastnej. Druhá koncepcia je založená na doktríne „nominalizmu“, podľa ktorého reálne existujú jednotlivosti a všeobecné pojmy sú len našimi konvenciami. Nominalizmus je však natoľko „všeobecnou premisou nášho myslenia“, „prebratou axiómou“, že všetci sme nominalistami bez toho, že by sme si to uvedomovali. Preto Borges ani nepovažuje za potrebné túto doktrínu bližšie komentovať.

Následne zdôrazňuje, že ani jedna predstava o večnosti nie je mechanickým priradovaním minulosti, prítomnosti a budúcnosti, ale je jednoduchšou a magickjšou vecou, je simultánnosťou všetkých týchto časov.²⁴ Proti antickej predstave večnosti, ktorá spočíva na Platónskej téze o archetypoch, a stredovekej predstave o večnosti ako o nekonečnej vlastnosti Boha stavia svoju osobnú skúsenosť s večnosťou, „chudobnú“ večnosť bez Boha a bez archetypov. O zážitku večnosti, pocite, že sa zastavil čas, Borges hovorí v krátkej próze „Cítiť sa v smrti“. Všetko sa začalo jedného večera koncom dvadsiatych rokov, keď sa rozprávač prechádzal po predmestí Buenos Aires, kde strávil detstvo. Keď kráčal po jednej nevydláždenej ulici, pokrytej pôvodným, ešte nekonkvistovaným blatom, pocítil, že to, čo vidí a vníma (jasná noc, osvetlený múrik, dedinská vôňa zimozelene, pôvodné blato) je síce „identické“ s tým, čo na tomto rohu niekto vnímal pred dávnymi rokmi, ale bez podobností a opakovaní medzi týmito dvoma pocitmi. Borges píše, že sa v tomto okamihu cítil ako „mŕtvy“, ako „abstraktný vnímateľ sveta“, vlastník tajomného či absentujúceho významu nepochopiteľného slova večnosť.²⁵

²² Borges, J. L., to isté dielo, s. 38.

²³ Borges, J. L., to isté dielo, s. 36.

²⁴ Borges, J. L., to isté dielo, s. 16.

²⁵ Borges, J. L., to isté dielo, s. 43.

Čas je niečím „klamlivým“, lebo na jeho dezintegráciu stačí podľa Borgesa nerozlíšiteľnosť a neoddeliteľnosť jedného okamihu od jeho zdanlivého včerajška a druhého okamihu od jeho zdanlivého dneška.²⁶ Večnosť je teda neosobným zážitkom totožnosti určitého okamihu. Takýchto okamihov v živote človeka nebýva mnoho. Tie základné, ako napríklad fyzická bolesť a pôžitok, ponorenie sa do sna alebo počúvanie hudby, sú podľa Borgesa neosobné ešte väčšími. No i keď človek v týchto okamihoch najvyššej intenzity prežíva zrušenie času, ide aj tak o klamlivú večnosť. Neskôr v eseji „Nové popretie času“ Borges napísal:

Popierať časovú následnosť, popierať „ja“, popierať astronomické univerzum je zdanlivou zúfalosťou a tajnou útechou. Náš osud nie je hrozný preto, že je ireálny; je hrozný, lebo je nezvratný a železný. Čas je substanciou, z ktorej som urobený. Čas je riekou, ktorá ma strháva, ale ja som tá rieka, je tigrom, ktorý ma trhá, ale ja som ten tiger, je ohňom, ktorý ma požiera, ale ja som ten oheň. Svet je bohužiaľ reálny, ja som, bohužiaľ, Borges.²⁷

Čas je našou substanciou. Keď spíme, naše fyzické telo nemá význam, dôležitá je len naša pamäť a predstavy – a tie sú časové, nie priestorové.

Osobná skúsenosť zážitku večnosti, pocitu, že čas sa zastavil, Borgesovi slúži na vyvodenie záveru o neosobnosti identity, na popretie identity. Tento názor rozvíja aj v eseji „Keatsov slávik“, keď sa vracia k slávnemu sporu o tom, či slávik, ktorého počul spievať anglický básnik a zoči-voči tomuto nesmrteľnému hlasu si uvedomil svoju smrteľnosť, je tým istým večným slávikom, ktorého počúvala ešte biblická Ruth. Kým Keats si zoči-voči nesmrteľnému spevu slávika uvedomuje vlastnú smrteľnosť, Borgesovi konfrontácia s večnosťou (keď sa cítil ako „abstraktný vnímateľ sveta“) slúži na popretie osobnej identity.

Aj v zbierke *Iné pátrania* (Otras inquisiciones, 1952) sa Borges vracia k problému času. Venuje sa mu v eseji „Čas u J. W. Dunna“, ale najmä vo svojom azda najslávnejšom filozofickom texte „Nové popretie času“. V tejto eseji rozohráva „metafyzické dobrodružstvo“ zrušenia času. Popretiu času – ako napísal – ani sám neveril, ale tento problém ho prenasledoval za bezsených nocí a za únavného brieždenia s iluzórnou silou axi-

²⁶ Borges, J. L., to isté dielo, s. 43.

²⁷ Borges, J. L., *Otras inquisiciones*, cit. vyd., s. 286.

ómy.²⁸ Priznáva, že téza o popretí času je síce taká stará ako Zenónove apórie, ale „novosť“ jeho popretia času spočíva v tom, že aplikuje „klasický berkeleyovský nástroj“, že vyvodil „nevyhnutné dôsledky“ z doktríny Berkeleyho a jeho pokračovateľa Huma. Borgesovo popretie času je dôsledkom Berkeleyho popretia hmoty (objektu) a Humovho popretia ducha (subjektu). Borges sa pýta, akým právom zachováame kontinuitu, ktorá je časom, keď sa už popreli hmota a duch, ktoré sú kontinuitné, a tým bol popretý aj priestor. Pri konštruovaní vlastnej koncepcie Borges používa tie isté argumenty, aké používali idealistickí filozofi. Píše:

Hume poprel existenciu absolútneho priestoru, v ktorom majú všetky veci svoje miesto; ja som poprel len existenciu času, v ktorom sa reťazia všetky veci. Popierať koexistovanie vecí v priestore je nemenej problematické ako popierať ich následnosť v čase.²⁹

Tak ako Berkeley predpokladá, že hmota neexistuje mimo percepcie, a Hume predpokladá, že duch neexistuje mimo vnímajúcej mysle, Borges predpokladá, že čas neexistuje mimo prítomného okamihu. Popiera teda následnosť i súčasnosť prežívaných okamihov a každý prežívaný okamih považuje za absolútny a autonómny.

Podľa Borgesu zamilovaný, ktorý tvrdí, že kým ja som bol taký šťastný a myslel som na vernosť svojej lásky, ona ma klamala, klame sám seba. Ak každý prežívaný okamih považujeme za absolútny, nebude prežívané šťastie súčasné so zradou. Objavenie tejto zrady je duchovný stav akoby navyše a nemôže modifikovať „predchádzajúce“ stavy, len spomienku na ne.³⁰ Ak však budeme v takomto spôsobe uvažovania ešte dôslednejší, vyjde nám, že neexistuje ani ľudský život, lebo existujú len jednotlivé okamihy, ktoré prežívame, a nie ich imaginárny celok. Na podopretie svojho tvrdenia Borges cituje aj Schopenhauera: „Nikto nežil v minulosti a nikto nebude žiť v budúcnosti, formou každého života je prítomnosť, je to vlastníctvo, ktoré nám nemôže vziať nijaký neuh.“³¹

Na záver nášho výkladu o Borgesovej predstave filozofie a o jeho prístupe k niektorým filozofickým (resp. metafyzickým) problémom sa pokúsime o krátke zhrnutie. Predovšetkým sa žiada zdôrazniť, že aj napriek fas-

²⁸ Borges, J. L., to isté dielo, s. 260.

²⁹ Borges, J. L., to isté dielo, s. 267.

³⁰ Borges, J. L., to isté dielo, s. 267.

³¹ Borges, J. L., to isté dielo, s. 285.

cinovanosti metafyzikou Borges ani v jednom texte nevykladá systematicky svoju filozofiu. Jeho myslenie sa dá pokladať za exegetické, lebo nerozpracoval vlastnú doktrínu (a nemal ani takéto ambície). Vytvára si skôr akúsi vlastnú „personálnu metafyziku“, ktorej základnou črtou je, ako to výstižne vyjadril mexický spisovateľ Carlos Fuentes, že nikdy „nedegeneruje“ do systému a jej centrálnou témou je „obhajoba parciálnej imaginácie“ zoči-voči „filozofickému absolutizmu“.³²

Pre Borgesu je typické, že metafyzické problémy, ktoré vo svojich esejach nastoľuje, nespracúva filozofickou metódou, nerobí kritický výklad teórií, ktorými argumentuje, a nedefinuje problémy, ktoré by potom rozvinul a navrhol zdôvodnené vysvetlenia. Postupuje tak, že „diskutuje“ o protikladoch týchto teórií, presnejšie povedané, o „topike apórií“, aby problém uzatvoril formulovaním novej otázky alebo vnuknutím myšlienky nezmyselnosti predkladaných riešení. Jeho výklad filozofických teórií nevedie k žiadnemu východisku, je labyrintom.³³ Hoci z Borgesových labyrintov niet východiska, samotná skutočnosť, že sme v labyrinte, nás toto východisko núti hľadať.

Borges sa zmocňuje filozofických problémov poháňaný skutočnou zvedavosťou, ale aj s istým druhom sofistiky. Filozofické a teologické doktríny sa uňho stávajú intelektuálnou „hrou“. Tieto teórie vníma ako krásne hypotézy a nie ako pravdivé výroky. Nikdy sa neusiluje o serióznejšie podloženie svojich tvrdení. Na tej istej strane textu je schopný tvrdiť nejakú myšlienku i jej opak, najdôležitejšie je docieľiť estetický účinok. V tejto súvislosti sa do popredia dostáva „ludický“, hravý aspekt Borgesovej tvorby. Napriek tomu sa nazdávame, že Borgesovo „koketovanie“ s filozofiou ani zďaleka nie je hra, resp. prázdny sofizmom s cieľom pomýliť čitateľa. Borges vo svojich prózach paroduje pretenzie novodobej filozofie na absolútnu pravdu a redukuje jej „sféru pôsobnosti“ na sféru ľudskej imaginácie. „Výhodou“ Borgesovej kritiky filozofie (podobne ako kritiky z pera iných „amatérskych filozofov“, napríklad F. Hölderlina) je, že sa koná z „perspektívy odstupu“, pričom sa v nej nepoužívajú „vonkajšie argumenty“, ale zvažuje sa sila protiargumentov v rámci vymedzeného poľa pôsobnosti, ako to žiadal ešte Hegel.³⁴

³² Fuentes, C. „Jorge Luis Borges: La herida de Babel“. In: Fuentes, C. *Geografía de la novela*. Madrid: 1993, s. 45.

³³ Gutiérrez Girardot, R. „Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges“. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, Julio-Septiembre 1992, s. 294-295.

³⁴ Gutiérrez Girardot, R., to isté dielo, s. 295.

Filozofické koncepcie skúmal Borges predovšetkým z hľadiska ich imaginatívnych možností pre literatúru. Keď napríklad v jednej z prvých esejí („Ničota osobností“) popiera osobnú identitu a dokazuje, že osobnosť je našou pomýlenou predstavou (bludom), vytváranou na základe pýchy a zvyku, ale bez metafyzického opodstatnenia a vnútorného obsahu, vzápätí upozorňuje, že závery, ktoré vyplývajú z tejto „premisy“, chce následne aplikovať na literatúru.³⁵ Vychádzajúc z idealisticko-panteistickej filozofie popierajúcej nielen čas a priestor, ale aj jednotlivca, sa Borges prepracúva i k osobitej predstave literatúry.

El argentino extraviado en la metafísica

La autora del artículo investiga las ideas filosóficas de Borges, recordando que la filosofía y la metafísica habían sido sus dos grandes pasiones. Muestra que la creación borgesiana posee tanto una dimensión poética como filosófica y subraya que la literatura y la filosofía forma en Borges un conjunto orgánico y, precisamente, esta síntesis es lo que hace atrayente su obra. La autora estudia los contactos de Borges con diferentes tendencias y escuelas filosóficas, detallando las ideas y sistemas metafísicos que han influido en su obra (idealismo subjetivo, agnosticismo, panteísmo, gnosticismo, etc.), destacando el interés borgesiano por los problemas de tiempo y espacio. Al mismo tiempo subraya que Borges no se consideraba a sí mismo como filósofo y la metafísica ha sido para él, más bien, una aventura del espíritu, un juego intelectual para practicar con sus lectores.

³⁵ Borges, J. L. *Inquisiciones*, cit. vyd., s. 92.

Borges a Kafka v labyrintu času

Vlastimil Zuska¹

Téma či emergentní a rekurentní symbol labyrintu se opakovaně objevuje v tvorbě obou sledovaných autorů. (Emergentní a rekurentní ve smyslu opakujícího se vynořování v toku textů a symbol ve smyslu sekundárního významu, kdy labyrint nefunguje jako prvoplánová kulisa, pouze v doslovném významu, ale jako komplexní znak s vrstvenými významy, z nichž pouze základní vrstva je doslovná.) U Borgese stačí zmínit povídky „Dva králové a dvě bludiště“ nebo „Abenchákán Bocharí, který byl zabit ve svém bludišti“ a z bohužel pouze jednosměrné reflexe Borgese vůči Kafkovi pak náhled, že klíčovým a jednotícím „symbolem, který uchvacuje obecně lidskou imaginaci, jsou u Kafky prohlubující se šedavé labyrinty“.² Přestože u Borgese je labyrint často explicitně tematizován, zatímco u Kafky tvoří pozadí nebo se vynořuje pouze jako tzv. referenční svět textu,³ společný a pro analýzu spojující faktor v dílech obou autorů nesporně představuje. Dosažme se tedy korpusu příslušných děl, proč je právě labyrint jejich společným jmenovatelem, co je v pozadí opakovaného využívání tohoto komplexního symbolu a co je jeho denotátem.

Jako první vodítko nám poslouží Borgesovo vyjádření o Kafkově tvorbě, které směřuje za symbol labyrintu a kde srovnání s Kiplingem ještě zdůrazňuje motiv, který máme na mysli: „Zamysleme se, například, nad dvěma velkými evropskými spisovateli, Kiplingem a Franzem Kafkou. Na první pohled nemají ti dva nic společného, ale ústředním tématem prvního z nich je ospravedlnění řádu – jednoho řádu (...), ústředním tématem dru-

¹ Příspěvek byl přednesen na mezinárodním semináři „Kafka–Borges, Buenos Aires–Praha“, který dne 8. června 2004 uspořádalo argentinské velvyslanectví, Centrum Franze Kafky a Univerzita Karlova v Praze.

² Borges, J. L. „Quevedo“. In: *Other Inquisitions 1937–1952*. New York: Simon and Schuster, 1968.

³ Srov. Ryan, M. L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

hého je nesnesitelná a tragická osamělost osoby, která nemá místo, ani to nejubožejší, v řádu univerza.⁴ Problém řádu nespojuje jen Kafku s Kiplingem, ale ještě více právě s Borgesem. Koncept řádu ovšem souběžně vyvolává, při jakékoli tematizaci i jeho protipól – chaos. Chaos ovšem není pouhým abstraktním pojmovým doplňkem řádu: z lidských dějin i každodenní praxe víme, že nejčastěji vzniká průnikem, fúzí či nezdařenou syntézou dvou a více řádů. Je-li však průnik dvou řádů kontrolovaný, strukturovaný (v případě fyzikálních teorií deterministického chaosu se mluví o měřítkové strukturaci), jako je tomu v umělecké tvorbě, nevzniká chaos, nýbrž labyrint.

Filosof a historik umění Gustav René Hocke mluví o labyrintu jako o „syntéze vypočitatelného a nevypočitatelného“, jindy jako o „dvou proti sobě stojících světech“.⁵ O jaké dva řády, dva světy či dva řády světa jde v případě tvorby Kafkovy a Borgesovy? Předešleme, že o dva řády času, o „vypočitatelný“ lineární, posloupný a historický čas na jedné straně a o „nevypočitatelný“, nelineární, zpětnou kauzalitu a restrukturuji umožňující řád času, tedy takový čas, který umožňuje, aby pozdější ovlivňovalo dřívější – pro jednoduchost ho označme jako snový nebo mytický (s konotací kruhového času).

Má-li však jít o labyrint jako průnik dvou řádů světa, nelze vedle příslušných časových dimenzí pominout aspekt prostorový. Vyskytují se u obou autorů prostorové analogony průniku dvou řádů času? Při nejzajímavějším zjednodušení na geometrické znázornění dvou zmíněných časů bychom měli pátrat po průniku přímky a kruhu. V již zmíněné povídce „Abenchákán Bocharí, který byl zabit ve svém bludišti“ nacházíme popis: „[Bludiště] ...zblízka vypadalo jako rovná, skoro nekonečná zeď ...Dunraven řekl, že dům má kruhový tvar, ale zakřivení není vidět, jak je rozlehlý.“ nebo, v povídce „Smrt a kompas“: „Až vás příště zabiju,“ řekl Scharlach, „slibuji, že to udělám v bludišti, které tvoří jediná, neviditelná a nepřerušovaná přímka.“ V tomto citátu se nám dokonce objevuje spojení kruhového času (v lineárním čase lze zabít jen jednou) s prostorovým znázorněním lineárního času. Pro prostorový motiv kruhu stačí zmínit vedle již uvedeného Bocharího červeného kruhového labyrintu třeba „Kruhové zříceniny“ či parafrázi buddhistického spisu z 5. století *Cesta k čistotě*,⁶ kde se lidský, žitý čas přirovnává k dotyku, průsečíku kola vozu a tečny země.

⁴ Borges, J. L. „Our Poor Individualism“. In: *Other Inquisitions 1937–1952*. Cit. vyd.

⁵ Hocke, G. R. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda, 2001.

⁶ Borges, J. L. „New Refutation of Time“. In: *Other Inquisitions 1937–1952*. Cit. vyd.

Vzhledem k omezenému časo-prostoru tohoto příspěvku se v Kafkově případě obrátíme k Deleuzovi a Guattarimu: „Mimoto linie chodby, neomezená přímka, skrývá ještě další překvapení, neboť může být do jisté míry propojena s principem nesouvislého kruhu jako například venkovské sídlo v *Americce*, anebo *Zámek*.“⁷ Nesouvislost kruhu je v uvedené analýze spojena s principem soumeznosti a prostupováním dvou architektur, které odpovídají dvěma byrokraciím, v našem případě však přerušovaný kruh označuje spíše fragmentárnost snového času.

Názorným příkladem, spojujícím jak dvě prostorová schémata, tak již přímo implikujícím duální časovost, je rozhovor Josefa K. s malířem Titorellem v 7. kapitole *Procesu* o dvou možnostech pokračování procesu – zdánlivé osvobození a průtah: zdánlivé osvobození je kolotočem, kruhem propouštění a zatýkání: „...ale toto druhé osvobození není přece zas konečné,“ řekl K. a kroutil odmítavě hlavou. ‘Ovšem že není,’ řekl malíř, ‘po druhém osvobození přijde třetí zatčení, po třetím osvobození čtvrté zatčení a tak dále.’⁸ Druhou možností je pak průtah, nekonečné lineární odkládání. Borges odkazuje v eseji o Kafkovi na povídku lorda Dunsanyho „Carcassone“ o nepřemožitelné armádě, která si podrobuje království, překonává pouště a hory, ale nikdy nedorazí do Carcassone, přestože ho má na dohled.

Vraťme se však k časovosti samé – „snový čas“ jako časová dimenze, kde pozdější ovlivňuje dřívější, je Borgesem využit například v povídce „Dvacátého pátého srpna 1983“, kde se setkává „aktuální“ jedenašedesátiletý Borges se snícím osmdesátičtyřletým Borgesem.⁹ Ve snu, resp. v průniku dvou časů tedy budoucnost ovlivňuje minulost. Tento náhled Borges využil i ve svém eseji o Kafkovi – „Každý spisovatel vytváří své předchůdce, jeho dílo modifikuje naše pojetí minulosti.“¹⁰ Tentýž vhléd uskutečnil třicet let před Borgesem Henri Bergson v úvodu k dílu *Myšlení a pohyb*: „Vezměme jednoduchý příklad: dnes nám nic nebrání v tom, abychom spojili romantismus 19. století s tím, co bylo romantické již u klasiků. Avšak romantický rys klasicismu se odhalil až vlivem zpětně působícího účinku romantismu poté, co se romantismus objevil. Bez Rousseaua, Chateaubrianda, Vignyho nebo Victora Huga by nejen nebyl nikdy rozpoznán, ale také by nikdy *skutečně neexistoval* romantismus u starších klasiků.“¹¹ Povšim-

⁷ Deleuze, G., Guattari, F. *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann a synové, 2001.

⁸ Kafka, F. *Proces*. Praha: Čs. Spisovatel, 1958.

⁹ Borges, J. L. „Dvacátého pátého srpna 1983“. In: *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.

¹⁰ Borges, J. L. „Kafka and his Precursors“. In: *Other Inquisitions 1937–1952*. Cit. vyd.

¹¹ Bergson, H. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003.

něme si, že se zde Bergson dotýká ontologické roviny, tedy roviny nejen lidské existence a konsekvantně (nejen se sebou samým, ale i s Borgesem) vykládá i sen, když se ptá, jak je možné, že dlouhý sled snových obrazů, případně snový příběh je završen zcelujícím, syntetizujícím obrazem či významem, který v mysli snícího vyvstane na základě popudu „zvenčič“ – dopadu kužele světla na tvář snícího, když nemocniční sestra posunula lampu.¹² Zpětné osmyslení dosavadního snu vytváří význam snu, aktuální vytváří svou vlastní minulost.

Zavádí-li literární teorie možných světů koncept duální či vrstvené ontologie,¹³ kdy rozlišuje v rámci jednoho fikčního textu viditelný svět každodenní reality a svět neviditelného, nepochopitelného řádu, není náhodou, že jako příklad uvádí *Proces a Zámek*. Ve světech duální ontologie se tedy doména aktuálního, skutečného štěpí na dvě ostře odlišené oblasti, které se řídí různými zákony (například na posvátné a profánní v středověkých mystériích). V časových labyrintech *Procesu, Zámku, „Alefu“* či „Záhiru“ se tyto oblasti prolínají, ovlivňují, vytvářejí labyrinty a zbývá otázka, znějící „nevědecky“ naivně a položená již v úvodu: proč to Borges a Kafka dělali? neboli, jaký byl záměr využití vrstvené ontologie labyrintů času? Jak možnou odpověď uvedu závěrečnou větu z práce zakladatele dasein-analýzy a „průzkumníka“ krajin snů Medarda Bosse, která by mohla platit i pro čtenáře, jenž právě prošel rafinovaným bludištěm některého Kafkova či Borgesova textu, a odpovědět tak i na otázku po denotátu symbolu labyrintu: „Podle toho nás i naše pro-buzení, a jen ono, z nesvobodnějších dimenzí snového bytí-ve-světě přivádí do plné rozvinutosti naší bytnosti, vzhůru k co možná největší svobodě naší bdělé existence a tím k dosažení nejvlastnějšího smyslu a účelu našeho pobytu.“¹⁴

Povídky „Dva králové a dvě bludiště“, „Abenchákán Bocharí, který byl zabit ve svém bludišti“, „Smrt a kompas“, „Kruhové zříceniny“, „Alef“ a „Záhir“ in: Borges, J. L. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.

Borges and Kafka in the Labyrinth of Time

The article renders the symbol of labyrinth as a common motif of the two authors in question and tries to find the very reason for explicit using the symbol by Borges and for labyrinth as a textual referential world in Kafka. By comparing selected passages from both authors, the author comes to extraction of two pairs of analogous and complementary concepts – on the one hand two orders of time – a linear, chronological time and a dream time or cyclical one and, on the second hand – two spatial symbols of that time orders – a line and a circle. A fusion of two orders of time, of two orders of space and finally of two world orders thus forms labyrinths in the works of both authors.

¹² Bergson, H. „Sen“. In: *Duchovní energie*. Praha: Vyšehrad, 2002.

¹³ Doležel, L. „Intensional Function, *Invisible Worlds*, and Franz Kafka“. In: *Style*, 1983, vol. 17. Pavel T. G. *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

¹⁴ Boss, M. *Včera v noci se mi zdálo*. Praha: Grada Avicenum, 1994.

Kafkovi čtenáři: Martínez Estrada a Borges

Anna Housková¹

Franz Kafka silně zapůsobil na hispanoamerické spisovatele. Hlásí se k němu v esejích a v interview, kde jméno tohoto „českého spisovatele“, jak ho obvykle nazývají, je jedním z nejčastějších jmen evropské literatury 20. století.

Několik letmých příkladů: Kolumbijec García Márquez píše v pamětech i jinde, jakým podnětem byl Kafka pro jeho psaní.² Chilský básník Nicanor Parra vykonal pouť do Prahy k mistrovi hrobu; tento ironik, jenž vnesl do poezie humor, vnímal Kafku jako humoristu.³ Opakovaně se ke Kafkovi vracel Kubánec Alejo Carpentier, jenž komentoval i Kafkovu přítomnost v hispanoamerickém výtvarném umění.⁴ Ke Kafkovi se obracejí nejvíce Argentinci, od Borgese a Martíneze Estrady, přes Malleu a Sábata, po Ricarda Pigliu, jednoho z nejvýznamnější současných spisovatelů, jenž v románu *Umělé dýchání* (1983, *Respiración artificial*) dlouze rozvádí hypotézu o setkání dvou reprezentantů rozporu západní civilizace, v Praze v letech 1909–1910: Franze Kafky a Adolfa Hitlera.

První dva argentinskí spisovatelé, časově Kafkovi nejbližší – Martínez Estrada, narozený 1895, a Borges, narozený 1899 – byli Kafkou zaujati nejhluběji, jak v esejích, tak ve vlastní povídkové tvorbě. Nebudu se na tomto malém prostoru vydávat do oblasti srovnání poetiky jejich povídek; omezím se na informaci o recepci Kafky v jejich esejích.

¹ Příspěvek byl přednesen na mezinárodním semináři „Kafka–Borges, Buenos Aires–Praha“, který dne 8. června 2004 uspořádalo argentinské velvyslanectví, Centrum Franze Kafky a Univerzita Karlova v Praze.

² García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002, s. 295–296.

³ Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990, s. 83 an. Quezada, Jaime. Cronología. In: N. Parra, *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998, s. 20.

⁴ Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas, 1974, s. 79–82.

Ezequiel Martínez Estrada, básník, prozaik a autor rozsáhlého esejistického díla, jehož vrchol tvoří diagnóza argentinské kultury v knize *Rentgen pampy* (1933, Radiografía de la pampa), Franze Kafku uctíval a hlásil se k jeho vlivu na své povídky („Marta Riquelme“, „Sábado de gloria“, „Tres cuentos sin amor“ aj.). V posmrtně vydané knize z roku 1967 *O Kafkovi a jiné eseje*, kterou podle slov editora chystal už roce 1930, se tři eseje věnují přímo Kafkovu dílu⁵ a v dalších je zmiňován (zejména v recenzi na argentinskou kafkovskou monografii). Martínez Estrada popsal Kafkovu poetiku jako

...víceméně invariantní struktury, v nichž mohou individuální faktory a okolnosti mít nekonečně variant.

(...estructuras más o menos invariantes en que los factores de individuo y circunstancias pueden variar al infinito, s. 30.)

Týž princip je blízký i Estradově esejistické metodě a zároveň je vlastní Borgesovi, jenž by tuto větu mohl podepsat. Ostatně Borges na Estradově *Rentgen pampy* oceňoval právě schopnost formulovat esence. To je společný jmenovatel, jímž se Kafka stává předchůdcem obou Argentinců. Oba ho čtou jako spisovatele, tedy z hlediska literárního, ne filozofického. Každý ovšem po svém.

Ezequiel Martínez Estrada čte Kafku prizmatem mýtotvorné literární tvorby jako alternativy k racionalismu evropské filozofie. Jeho interpretace se dá shrnout do tří bodů: čistá intuice, jazyk mýtu a snu, transkultura. Všechny tři vyjadřují i vlastní Estradovu poetiku, kterou do výkladu Kafky silně promítá.

Kafkův svět, v němž je rozum pochybnou veličinou a používá se „čistá intuice, zachovaný životní kompas zvířat a dávná schopnost člověka“,⁶ zasazuje Estrada do kontextu myšlení a senzibility počátku 20. století (Nietzsche, Frobenius, Spengler, Jung, Einstein, Joyce). Kafkovy postavy nepotřebují duši ani jméno, člověk zde existuje jako tělo v poli energií, které určují jeho chování a osud. Architektura těchto „polí, mezer v dějinách bez dějepisce, prázdného úlu“ (s. 27) má vlastní logiku, v níž sny a závratě nejsou introspekci, nýbrž promítají se vně.

⁵ Martínez Estrada, Ezequiel. „Intento señalar los bordes del mundo de Kafka“, „Aceptación literal del mito de Kafka“, „Apocalipsis de Kafka“. In: *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1967. Podle tohoto vydání uvádím všechny citáty.

⁶ „...intuición pura, mantenida brújula vital de los animales y vieja fuerza del hombre“ (s. 23).

Pro umělce je nástrojem porozumění intuice, jeho jazykem je mýtus a symbol. Martínez Estrada sám sebe považoval za „umělce jazyka, který sahá k mýtu a alegorii tam, kde rozum nedosahuje“,⁷ a tuto koncepci literatury opakuje i v esejích o Kafkovi. Vrací se v nich představa zapomenutého jazyka mýtů a snů jako výrazu zapomenutého světa:

...hovoří již zapomenutým jazykem, jehož klíč je třeba najít. I v těle člověka spí, tak jako sny, ještě hlubším spánkem miliony let bez rozumu z dob jeho počátků.

(... hablan un lenguaje ya olvidado, cuyas claves se intenta descubrir. También en el cuerpo del hombre están como sueños, todavía más dormidos, los millones de años sin razón de sus comienzos, s. 25.)

Kafkovo poselství pochází „z onoho zapomenutého světa, zmizelého jako kultury pod dlažbou nových měst“.⁸ Srovnání se spodní vrstvou kultury pod nánosem civilizace odkazuje k myšlení počátků 20. století opouštějícímu univerzalistické pojetí vývoje lidstva. Idea kulturních regionů a cyklů, jak ji předložil Spengler, jehož koncepce měla v Iberoamerice mimořádný ohlas, a jak ji ve dvacátých letech rozvinul Ortega v eseji „Las Atlántidas“, určuje celou reflexi hispanoamerické kulturní identity, včetně Estradova *Rentgen pampy* i jeho dalších knih. Martínez Estrada charakterizuje Kafkův svět přívlastky „pradávný“, „prvotní“, „mnohatisíciletý“ (ancestral, primitivo, multimilenario). Je to jungovský návrat k počátkům lidstva: nejde o jednotlivce, nýbrž o „kosmickou biografii“ (s. 39), vzorec pro každý individuální životopis, pradávno založený archetyp:

...v Kafkovi nacházíme bytost, v níž dochází vědomí mnohatisíciletá úzkost z neznámého a záhadného, co živě tepe potlačeno pod vrstvou konvenčního smyslu existence všeho živého, kterou člověk navrstvil – zděšený či bezmocný – nad pravou realitu.

(...encontramos en Kafka un ser en quien toma conciencia una multimilenaria angustia ante lo desconocido y enigmático que palpita vivo

⁷ Cf. Corvalán, Graciela N.V. „Contribución a la bio-bibliografía de Ezequiel Martínez Estrada“ (2001). [online] [cit. 2004-05-20]. Dostupné z: < <http://ensayo.rom.uga.edu> >

⁸ „...de ese mundo olvidado, desaparecido, como las culturas bajo los pavimentos de las recientes ciudades“ (s. 26).

y sofocado bajo la cobertura de una razón de ser convencional de todo lo existente, que el hombre ha superpuesto – aterrado o impotente – a la realidad verdadera, s. 39.)

Tato „kosmická biografie“ má ovšem i rozměr kulturní, pro který má Ibero-amerika intenzivní smysl: právě „kulturní biografie“ je příznačným žánrem tohoto kontinentu, k němuž patří i *Rentgen pampy*. Kulturní identita je zde přitom vždy multikulturní a to je implikováno i v Estradově pohledu na Franze Kafku: vnímal ho jako „českého Žida, jenž psal německy a „myslel hebrejsky“ (el judío checo que escribió en alemán y ‘pensó en hebreo’“, s. 40).

Jorge Luis Borges nemá takový zbožný obdiv ke Kafkovi jako Martínez Estrada. Nedá se říct, že by Franz Kafka byl jeho zvlášť oblíbeným autorem, jakými pro něho byli Dante, Stevenson, Poe nebo Shaw – byť se zálibou zmiňuje zejména Kafkovu povídku „Při stavbě čínské zdi“ a zařadil také jeho svazek do své ediční řady Biblioteca personal. V každém případě ho ovšem Kafkovy povídky (méně romány) zaujaly jako určitý typ literatury, jako možnost, jak psát povídky, a to v období, kdy Borges sám utvářel vlastní poetiku povídkového žánru, tedy koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let. Až tehdy pro sebe objevil tohoto autora, kterého bez většího zaujetí četl ve Švýcarsku už v roce 1916 nebo 1917.⁹

Daniel Balderston zaznamenal ve svém rejstříku knižně vydaných Borgesových děl 33 odkazů na Kafku (k nimž by bylo možno přičíst zmínky v četných Borgesových interview). Budu se držet zejména esejů a poznámek zahrnutých ve čtyřech svazcích *Obras completas* (1999–2000). Kromě zmínek v různých esejích jsou zde přímo Kafkovi věnovány čtyři texty: dva napsal Borges v roce 1937 pro časopis *El Hogar*, z roku 1938 je jeho předmluva k argentinskému vydání *Proměny* (v němž byl Borges mylně uveden i jako překladatel) a konečně krátká předmluva k výboru z Kafky, zahrnujícímu *Ameriku* a povídky, byla napsána pro edici Biblioteca personal z roku 1985. Lze přiřadit i esej „Kafka a jeho předchůdci“ (*Otras inquisiciones*, 1952), ve kterém ovšem nejde tolik o Kafku jako o zdůraznění literárního kontextu a vlivu četby nových autorů na četbu předchozích.

Oba texty z roku 1937 – recenze anglického překladu *Procesu* („The Trial, de Franz Kafka“, *El Hogar*, 6. 8. 1937) a medailon „Franz Kafka“ (*El*

⁹ Viz Borgesovy články k stému kafkovskému výročí v roce 1983. Cf. Pestaña Castro, Cristina. „Intertextualidad de F. Kafka en J. L. Borges“ (1997). [online] [cit. 2003-09-2]. Dostupné z: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/num7/borg_kaf.htm>. Dále cf. J. L. Borges. „Escrita atemporal“ (1983). [online] [cit. 2003-09-2]. Dostupné z: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>>.

Hogar, 29. 10. 1937) – jsou ve světovém kontextu poměrně ranou recepcí Kafkova díla a prvním jeho uvedením v Argentině. Proto nabízejí čtenářům biografické informace, ale obsahují už stálý Borgesův pohled, opakovaný i v pozdějších poznámkách o Kafkovi, k němuž se Borges vracel po celý život (jak o tom svědčí mj. *Autobiografie* z roku 1970, báseň „Ein Traum“ v *La moneda de hierro*, 1976, či zmíněná edice Biblioteca personal, 1985). Konstantní jsou v něm dva aspekty: literární technika spjatá s principem nekonečna a vztah textu a kontextu.

Borges vyslovuje Kafkovo jméno téměř vždy jedním dechem se jménem eleatského filozofa Zenona a s jeho aporií o Achillovi, jenž nedohoní želvu. Tento případ promítnutí nekonečna do stále menší a menší konečné vzdálenosti Borgese fascinoval už od dětství; věnoval mu jeden esej v roce 1929 („La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga“) a další v roce 1939 („Avatares de la tortuga“). V tom druhém zmiňuje Zenona jako počátek nenapsaných „dějin nekonečna“ a Kafkovy „chmurné noční můry“ (sórdidas pesadillas) jako jejich vrchol. Mezi daty obou těchto esejů ale leží objev nikoli filozofický, nýbrž literární. Po životních událostech roku 1938, často komentovaných – smrt otce, těžké zranění hlavy –, Borges našel novou poetiku ve fantastických povídkách, z nichž první byl „Pierre Menard“ (1939) a vzápětí kafkovská „Babylonská knihovna“ (La biblioteca de Babel) či „Loterie v Babylonu“ (La lotería en Babilonia) s úsměvnou narážkou u jména posvátného záchodku Qaphqa. K modelu světa jako labyrintu, s nekonečně větvenými cestičkami, připojil Borges po letech variantu v povídce „Kongres“ (v *El libro de la arena*, 1975): všichni jsme bezděčnými účastníky kongresu nebo nedobrovolným hráči loterie, tak jako všichni patříme soudu.

Nekonečno a jeho zenonovská varianta je pro Borgese nejzajímavější kvalitou Kafkových děl. V recenzi *Procesu* označil Zenona za předchůdce Kafkových „fikcí nemožného ztroskotání a minimálních překážek“.¹⁰ A ideu nekonečna zdůrazňuje v předmluvě k *Proměně* z roku 1938:

Motiv nekonečného odkládání určuje i jeho povídky. (...) V té nejpozoruhodnější ze všech – *Při stavbě čínské zdi*, 1919 – je nekonečno mnohonásobné: aby zadržel pohyb nekonečně vzdálených vojsk nařídí císař, nekonečně vzdálený v čase a v prostoru, aby nekonečně generace nekonečně stavěly nekonečnou zeď kolem jeho nekonečné říše.

¹⁰ Borges, Jorge Luis. „The Trial, de Franz Kafka“. In: *Obras completas*, IV. Barcelona: Emecé Editores, 2000, s. 306.

(El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos. (...)
En el más memorable de todos – *La edificación de la muralla china*,
1919 –, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infi-
nitamente lejanos, un imperador infinitamente remoto en el tiempo
y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinita-
mente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito.¹¹)

Nejde tu ale o nějakou blízkost vidění světa obou autorů. Kafka znamená pro Borgese objev určité literární techniky, a to techniky pro něho samého rozhodující a v rozhodujícím období. U Kafky Borges objevil, že je možné literárně využít filozofickou tezi. Z estetické hodnoty filozofických idejí vychází poetika značné části stěžejních povídek ve sbírkách *Fikce* a *Alef* ze čtyřicátých let, jak to Borges hlásal už v rané povídce „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ (a poté mnohokrát): „Metafyzika je součástí fantastické literatury.“¹² U Franze Kafky ho proto nejvíc zajímá právě literární nápad, na němž založí v povídkách určitou „nehoráznou situaci“ (situación intolerable) nebo v románech „nemožný podnik“ protagonistů (empresa imposible): „Vypracování je u Kafky méně obdivuhodné než nápad.“¹³

S tím je spjato ještě druhé Borgesovo poučení z Kafkova literárního umění – nezavršenost jeho textů:

Patos těch „nedokončených“ románů pramení právě z nekonečného počtu překážek, které zdržují a stále znovu zdržují identické hrdiny. Franz Kafka je nedokončil, protože hlavní bylo, aby byly nekonečné. Vzpomínáte na první a nejjasnější Zenonův paradox?

(El pathos de esas „inconclusas“ novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera y la más clara de las paradojas de Zenón?)¹⁴

Pojetí textu nikoli jako završeného „díla“, nýbrž jako procesu – náčrtů, fragmentů, poznámek –, které bude vlastní jedné linii evropské literatury

¹¹ Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, s. 159.

¹² Borges, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Překlad Kamil Uhlíř. Praha: Odeon, 1989, s. 19.

¹³ „La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención“. *Prólogos*, cit. vyd., s. 161.

¹⁴ Tamtéž, s. 160.

20. století,¹⁵ souzní s vlastním Borgesovým přístupem. Už v roce 1932 (v eseji „Las versiones homéricas“) Borges podotkl:

... nemůže existovat nic než náčrty. Pojem definitivního textu odpovídá jenom náboženství anebo únavě.

(...no puede haber sino borradores. El concepto de texto definido no corresponde sino a la religión o al cansancio.)¹⁶

Myslím, že Borgesova spřízněnost s Kafkou spočívá v těchto dvou aspektech literárního umění – invence a nezavršenost. Mnohem nejistějším směrem bychom se vydali, kdybychom ji hledali v jejich vidění světa a v atmosféře jejich textů. Vždy znovu naznačuje Borges svou distanci, když Kafkovým textům dává ustálenou nálepku „pesadillas“, zlé sny či noční můry (sórdidas pesadillas, lacónicas pesadillas). Oproti kafkovské temné neproniknutelnosti světa a nenaplnitelné touze „po sebeskromnějším místě v jakémkoli Řádu“,¹⁷ mají Borgesovy texty jiné ladění: atmosféru úžasu. Jako by v nich utkvěla ona radost, s níž v rekonvalescenci v roce 1939, kdy se obával ztráty chápání, viděl, že rozumí, co mu matka předčítá. Potěšení z četby přesahuje omezenost poznání: neproniknutelnost řádu nás nemůže odradit od rozvrhování lidských schémat, ve filozofii umanutých, ale v literatuře povznášejících vymyšlením nekonečných variant. Borges na rozdíl od Kafky není zabrán do sebe, ale do literatury, nehledá v ní své poslání, ale oddává se jejím možnostem, její hře imaginace (která ho stejně tak zajímala u snů). Také v Kafkových dílech si čte o jeho psaní, o jeho literárních nápadech, o výstředních či směšných detailech (pormenores estrafalarios), o promyšleném užití klidného a dokonce žertovného jazyka pro hrůzné téma.¹⁸

Můžeme se znovu vrátit do Tlönů: „Tlönští metafyzikové nejen že nehledají pravdu, ale dokonce ani zdání pravdivosti. Snaží se vzbudit úžas. Podle jejich názoru je metafyzika součástí fantastické literatury.“¹⁹ V této estetice úžasu (estética del asombro), jak ji nazval Emil Volek, nejde ovšem o nezávaznou hravost, nejde o nihilismus: „tradiční transcendence je nejen

¹⁵ Cf. Jarek, Václav. *Duch v plné práci*. Praha: Torst, 2003, s. 386 an.

¹⁶ Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Alianza; Madrid: Emecé, 1983, s. 90.

¹⁷ „...un lugar, siquiera humilísimo en un Orden cualquiera“. *Prólogos*, cit. vyd., s. 161.

¹⁸ Cf. Borgesův esej o jednom z Kafkových předchůdců: „Bartleby“. *Prólogos*, cit. vyd., s. 178.

¹⁹ *Zrcadlo a maska*, cit. vyd., s. 19.

degradována, ale také *povýšena* na estetickou hru a jejím prostřednictvím je *znovu oživena*.²⁰

Vedle literární hodnoty filozofických tezí a otevřeného pojetí textu Borges v souvislosti s Kafkou domýšlí vztah textu a kontextu – tedy možnost nadčasovosti. Tím se vracíme k společnému momentu s pohledem Martíneze Estrady: Franz Kafka přesahuje čas, jednotlivosti mění v nadčasové esence. Jak prohlásil Borges, „můžeme ho číst a zapomenout jeho okolnosti, což se, pokud vím, stává u velmi málo spisovatelů“.²¹ To je povahou klasických děl, tj. děl, která „generace lidí, vedených různými důvody, čtou s předběžným zápallem a se záhadnou věrností“.²² Kafkovo dílo přitom naprosto není mimo kontext své kultury a své doby. „Kafkovým světem je judaismus“, poznamenal Borges v eseji „Nathaniel Hawthorne“,²³ kde ho zapojil také do literárního kontextu a formuloval zde myšlenku svého pozdějšího eseje: „velký spisovatel vytváří své předchůdce“.²⁴ Kafka je Borgesovi autorem jedné postavy, „*homo domesticus*, tak židovské a tak německé“. A spisovatelem zasaženým 1. evropskou válkou (jako jí byl v ženevském období svého mládí zasažen Borges) a spatným s peripetemi 20. století. To je návratné téma Borgesových textů o Kafkovi, jež zopakoval v předmluvě „Franz Kafka. América. Relatos breves“, vybroušeném eseji o třech odstavcích. Nejdlejší první odstavec je právě výčtem okolností historického a literárního kontextu: „1883, 1924. Tato dvě data vymezují Kafkův život. Nikdo nemůže přehlédnout, že zahrnují slavné události: první evropskou válku“, atd.²⁵ Druhý odstavec je kratší, třetí jako tečka stvrzuje jediná věta. Není lepší závěr, než toto lapidární – a klasické – Borgesovo shrnutí četby Franze Kafky:

Kafkovým osudem bylo proměňovat okolnosti a agonie ve fikce. Sepisoval čirým stylem chmurné noční můry. Ne náhodou byl čtenářem Písma a zbožňoval Flauberta, Goetha a Swifta. Byl Žid, ale slovo Žid se, pokud si vzpomínám, neobjevuje v jeho díle. To je mimočasové a snad věčné.

²⁰ Volek, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos, 1984, s. 117.

²¹ Ferrari, Osvaldo – Borges, J. L. *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral, 1992, s. 72

²² „... las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.“ „Sobre los clásicos“, in: Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, II. Barcelona: Emecé, 1999, s. 151.

²³ „...el orbe de Kafka es el judaísmo“. Tamtéž, s. 55.

²⁴ „...un gran escritor crea a sus precursores“. Tamtéž, s. 56.

²⁵ „1883, 1924. Esas dos fechas delimitan la vida de Franz Kafka. Nadie puede ignorar que incluyen acontecimientos famosos: la primera guerra europea...“ Borges, Jorge Luis. „Franz Kafka: América. Relatos breves“. Biblioteca personal. *Obras completas*, IV. Barcelona: Emecé Editores, 2000, s. 454.

Kafka je velkým klasickým spisovatelem našeho zmučeného podivného století.

(El destino de Kafka fue transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas. Redactó sórdidas pesadillas en un estilo límpido. No en vano era lector de las Escrituras y devoto de Flaubert, Goethe y Swift. Era judío, pero la palabra judío no figura, que yo recuerde, en su obra. Ésta es intemporal y tal vez eterna. Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo.)

Literatura

Ajvaz, Michal. *Sny gramatik, záře písmen*. Praha: nakl. Hynek, 2003.

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983.

Balderston, Daniel. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. New York, Westport, London: Greenwood Press, 1986.

Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Borges, Jorge Luis. „The Trial, de Franz Kafka“. *Textos cautivos*. In: *Obras completas*, IV. Barcelona: Emecé Editores, 2000, s. 306.

Borges, Jorge Luis. „Franz Kafka“. *Textos cautivos*. In: *Obras completas*, IV. Barcelona: Emecé Editores, 2000, s. 326.

Borges, Jorge Luis. „Franz Kafka: La metamorfosis“. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, s. 157–161.

Borges, Jorge Luis. „Franz Kafka: América. Relatos breves“. Biblioteca personal. In: *Obras completas*, IV. Barcelona: Emecé Editores, 2000, s. 454.

Borges, Jorge Luis. „La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga“. In: *Discusión*. Buenos Aires: Alianza; Madrid: Emecé, 1983, s. 96–102.

Borges, Jorge Luis. „Avatares de la tortuga“. In: *Discusión*. Buenos Aires: Alianza; Madrid: Emecé, 1983, s. 110–116.

Borges, Jorge Luis. „Herman Melville: Bartleby“. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, s. 177–180.

Borges, Jorge Luis. „Sobre los clásicos“. *Otras inquisiciones*. In: *Obras completas*, II. Barcelona: Emecé, 1999, s. 151.

Borges, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Překlad Kamil Uhlíř. Praha: Odeon, 1989.

Corvalán, Graciela N.V. „Contribución a la bio-bibliografía de Ezequiel Martínez Estrada“ (2001). [online] [cit. 2004-05-20]. Dostupné z: <<http://ensayo.rom.uga.edu>>

Ferrari, Osvaldo – Borges, J. L. *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.

Jamek, Václav. „Muž, který se nikdy nesmál (Franz Kafka)“. In: *Duch v plně práci*. Praha: Torst, 2003.

Martínez Estrada, Ezequiel. *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

Quezada, Jaime. *Cronología*. In: Nicanor Parra. *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998, s. 20.

Pestaña Castro, Cristina. „Intertextualidad de F. Kafka en J. L. Borges“ (1997). [online] [cit. 2003-09-2]. Dostupné z: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/num7/borg_kaf_tm>.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. México: FCE, 1993.

Volek, Emil. „Aquiles y la tortuga: Arte, imaginación y la realidad según Borges“. In: *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos, 1984.

Los lectores de Kafka: Martínez Estrada y Borges

La obra de Kafka ha tenido una amplia recepción entre escritores hispanoamericanos, especialmente los argentinos; sus lectores más profundos fueron Martínez Estrada y Borges, interesados por la capacidad de Kafka de buscar „estructuras invariantes“. El artículo se limita a informar sobre la presencia de Kafka en los ensayos de ambos escritores. Martínez Estrada (*En torno a Kafka y otros ensayos*) proyecta en su interpretación de Kafka tres aspectos: intuición pura, el idioma de mito, transculturación (superposición de dos mundos). De la obra ensayística de Borges se comentan textos dedicados directamente a Kafka (dos textos para *El Hogar*, de 1937, prólogo a *Metamorfosis*, de 1938, prólogo a *América. Relatos breves*, de 1985) y referencias a Kafka en otros ensayos. Si bien para Borges la cualidad más interesante de las obras de Kafka es el infinito, relacionado con su variante de Zenón, se trata de un descubrimiento de técnica literaria, en el período decisivo para un cambio de su propia poética (a fines de los años treinta): Borges descubre en Kafka la posibilidad de aprovechar una idea filosófica para fines estéticos. Con lo cual se relaciona otra „lección“ que advierte en el arte literario de Kafka: la inconclusión de sus textos, afín con la poética de Borges para quien „no puede haber sino borradores“.

Poznámky o Borgesovi a Kafkovi

Ladislav Šimon¹

Tak Franz Kafka, ako aj Jorge Luis Borges sa pokladajú za „paradigmatických“ spisovateľov v 20. storočí, teda v období moderny, avantgárd i post-moderny; popri autoroch, akými boli Thomas Mann, James Joyce, Marcel Proust, Robert Musil, Fernando Pessoa a niekoľkých iných, formovali duchovný svet súčasníkov takou mierou, že si ho bez nich nevieme predstaviť. Ich diela predstavujú spoľahlivý základ úvah, ktoré vyznačujú tak prítomnosť, ako aj budúcnosť.

Je príznačné, že sa dielom uvedených autorov nezaobrá iba literárna veda, ale už dávno sa stali predmetom filozofických, teologických, psychologických, sociologických a iste aj iných reflexií; práve táto komplexnosť je pozoruhodná a súvisí aj s interdisciplinárnym charakterom výskumu. Dnešný svet je čoraz väčšmi virtuálny, čo invokuje nové preskúmanie funkcií fikcionálnosti (zblížovanie skutočnosti a fikcie; fikcia sa stala súčasťou našej skutočnosti).

Medzi J. L. Borgesom a F. Kafkom sa rozprestiera interval minimálne jednej spisovateľskej generácie; kým Kafkovo dielo vznikalo paralelne s literárnym expresionizmom, Borgesove začiatky v 20. rokoch už vlastne patrili do obdobia surrealizmu; i keď obaja prekračovali hranice jedného smeru a školy, nedá sa ich ukotvenosť v určitej konštelácii celkom odmyslieť. Napríklad Kafkove „problémy“ s otcom iste súvisia s kultúrnym fenoménom generačného konfliktu, ktorý sa formoval práve v rámci expresionizmu. Na druhej strane i u Kafku badať aspoň náznaky uprednostňovania surreálnosti ako možného umeleckého postupu. Borgesove texty sú v neposlednom rade surrealistickými kolážami a veľmi často sa ani neusilujú o realistickú iluzívnosť. Obaja spisovatelia však boli hlavne veľkými solitérmi.

¹ Příspěvek byl přednesen na mezinárodním semináři „Kafka–Borges, Buenos Aires–Praha“, který dne 8. června 2004 uspořádalo argentinské velvyslanectví, Centrum Franze Kafky a Univerzita Karlova v Praze.

To však neznamená, že nemali predchodcov. J. L. Borges sa o tom zmienil v známej eseji „Kafka a jeho predchodcovia“ (Kafka y sus precursores),² keď konštatoval, že originálny autor svojím dielom vytvára rad predchodcov; jednotlivé literárne tvorivé činy poukazujú na chronologicky skoršie texty, ktoré obsahujú určité prvky neskorších artefaktov. To však znamená, že keby nevznikali spomínané nové diela, nemalo by čo upozorňovať na možné súvislosti.

Ak použijeme túto inštrukciu pri analýze Borgesovho diela, môžeme konštatovať, že F. Kafka bol jedným z Borgesových predchodcov; na druhej strane treba zdôrazniť, že Borgesov horizont bol omnoho širší a zďaleka sa neupriamoval iba na Kafku, ale zahŕňal značnú časť „západnej“, ale aj orientálnej literatúry všetkých čias (je napríklad zaujímavé, že o slovanský svet sa zaujímal vlastne málo).

Vo vzťahu medzi J. L. Borgesom a F. Kafkom môžeme identifikovať dve roviny:

1. Je známe, že sa Borges zaoberal Kafkovým dielom takpovediac kontinuálne; poznal Kafkove texty z vlastného čítania a dokonca sa pokúšal písať „po kafkovsky“. V tomto zmysle sa dajú identifikovať „genetické vzťahy“ (kontakty) medzi Borgesom a Kafkom (i keď sa životy oboch čias točne prekrývali, Kafka sa už nestačil zaujímať o Borgesove texty; zato Borges ako mladý literát učiaci sa po nemecky hltal súčasnú nemeckú literatúru i filozofické spisy A. Schopenhauera). Borges sa s Kafkovým dielom konfrontoval podobne ako s dielami mnohých iných významných svetových spisovateľov – empaticky, ale aj kriticky.

2. Mohli by sme kalkulovať aj s hypotézou, že medzi oboma existovala typologická príbuznosť.³ Mohli by sme sa pýtať, do akej miery boli príbuzné ich autorské temperamenty, či konvergovali ich biografie, či existovali určité príbuznosti medzi ich „epickými svetmi“, či používali podobné vyjadrovacie prostriedky atď. Pri takomto porovnaní by sme asi nedospeli k jednoduchým a jednoznačným odpovediam. Medzi konvergenciou a divergenciou existuje široká škála odtieňov.

Už keď si skonfrontujeme životné osudy oboch autorov, ukáže sa nám viac divergencií ako konvergencií. F. Kafka sa, ako je známe, narodil v českej, ale aj rakúskej (resp. „rakúsko-uhorskej“) Prahe ako syn obchodníka, ktorý bol navyše vitálnym mužom; F. Kafka sa ustavične videl v jeho tieni a uvedomoval si, že nespĺňal jeho očakávania. Nestal sa otcovým pokračova-

² Borges, J. L. *Otras inquisiciones*. Madrid: 1998.

³ Pozri Ďurišin, D. *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava: 1975, s. 197 a ď.

čovatelom pri zvelaďovaní rodinnej firmy (podobné peripetie prežil aj iný pražský nemecký spisovateľ, Franz Werfel), ale sa upísal literárnej tvorbe, v ktorej sa stal perfekcionistom a ktorej všetko podriadil (okrem iného aj možné uzavretie manželstva). Kafkove existenciálne konflikty súviseli tak s jeho vonkajším, ale najmä vnútorným svetom; pričom bola zrejماً Kafkova introvertnosť, ktorá sa však v literárnej tvorbe prejavovala skôr a hlavne ako intenzita.

J. L. Borges bol o šesťnásť rokov mladší ako F. Kafka; rodina, do ktorej sa narodil, bola žičlivá voči jeho literárnym ambíciám, synova spisovateľská dráha bola, takpovediac, „naprogramovaná“, takže Borges musel v mladosti prekonať len prekážky, čo súviseli so samotnou tvorbou. Vo všetkých ostatných veciach nachádzal podporu okolia, a to aj vtedy, keď mu zoslabol zrak a keď prekonal ťažkú chorobu. Svoje vnútorné konflikty skôr zakrýval, resp. ich pretransponoval do textov, ktoré sa nedajú pokladať za bezprostredne autobiografické. Je známe, že J. L. Borges vyrastal v dvojjazyčnom španielsko-anglickom kultúrnom prostredí. V tejto súvislosti by bolo zaujímavé preskúmať otázku, aký zástoj vo svetovej literatúre majú bilingvisti. Mladý J. L. Borges prekladal ako desaťročný Oskara Wilde a „sníval o svojich predkoch, slávnych bojovníkoch a gaučoch. Po celý život si niesol v sebe svoju detskú izbu, anglickú literatúru a argentínsku hrdinú romantiku“.⁴

Kým F. Kafka prakticky celý život strávil v Prahe, žila rodina J. L. Borges sa niekoľko rokov mimo argentínskej domoviny, v Európe. Kým Borges vytvoril mnohostranné dielo zahŕňajúce tak básne, ako aj poviedky a eseje (niektoré sa vyznačujú zrejmom orálnosťou, keďže pôvodne bolo prednesené ako prednášky) a bol literárne produktívny až do vysokého veku, F. Kafka vlastne po celý život písal jediný prozaický text, ktorý bol úzko spojený s jeho životom. Podstatná časť jeho diela sa, ako je známe, zverejnila až po jeho smrti. F. Kafka pôsobil skôr ako „uzavretý“ literát, kým J. L. Borges sa – hlavne v neskoršom tvorivom období – suverénne pohyboval na literárnej scéne a zúčastňoval sa na literárnej komunikácii.

„Kafka bol Prahou a Praha bola Kafkom,“ napísal Johannes Urzidil, ktorý Kafku ešte stretával na pražských uliciach.⁵ Známa je tiež podstatná úloha, ktorú zohrávala v Borgesovej tvorbe argentínska metropola Buenos Aires. Otázka, či by sme z tejto afinity k rodiskám a pôsobiskám mohli vy-

⁴ Haas, F. Der Bibliothekar von Babylon. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Nr. 193/1999, 21./22. August 1990, s. 49.

⁵ Urzidil, J. *Da geht Kafka*. München: 2004, motto.

vodzovať typologickú príbuznosť oboch spisovateľov, je podľa mojej mienky oprávnená a dá sa na ňu odpovedať kladne. V tomto kontexte treba pripomenúť, že v oboch prípadoch šlo o moderné veľkomestá pripomínajúce labyrint.

Podobne je oprávnená otázka, aký zástoj mala u oboch choroba, u F. Kafku tuberkulóza, u J. L. Borgesa slepota. Obaja sa k chorobe aj explicitne vyjadrili; na tomto základe môžeme (veľmi opatrne) konštatovať, že choroba bola pre nich viac ako len deficitom organizmu. J. L. Borges sa dokonca usiloval disponovať so slepotou ako s faktorom svojej tvorivosti.

Ak porovnávame literárne začiatky oboch spisovateľov, dôjdeme k záveru, že boli veľmi rozdielne. Ak necháme bokom Borgesove začiatočnicke básne a eseje a spomenieme hlavne jeho prozaickú knihu *Všeobecné dejiny hanebnosti* (Historia universal de la infamia, 1935), môžeme vari konštatovať, že sa tu autor predstavil predovšetkým ako „dobrý čitateľ“ vychutnávajúci a spracúvajúci cudzie príbehy. Svoje pramene dopĺňal, preformoval a deštruoval (neskoršie si ich aj vymýšľal). Je to hra s príbehmi, pričom ide zakaždým o zločinnosť, ktorá však autora akoby fascinovala a nepodliehala morálnemu hodnoteniu. Možno jediné, čo tu Borgesa spája s Kafkom, je skrytá irónia, charakteristická pre modernú i postmodernú literatúru.

Pre Kafkovu prvotinu, zbierku krátkych poviedok *Rozjímanie* (Betrachtung, 1913), bolo príznačné presné pozorovanie okolitého sveta; autor svojskou, fascinujúcou optikou postihol detaily a súvislosti, ktoré na prvý pohľad nepostrehneme. Sú to groteskné texty; predstavovaný svet je zároveň „prevrátený“. V próze „Cestujúci“ (Der Fahrgast) rozprávač konštatuje: „Stojím na plošine električky a som absolútne neistý vzhľadom na moje postavenie v tomto svete, v tomto meste, v mojej rodine.“⁶ „Neistota postavenia“ sa manifestuje takmer vo všetkých Kafkových textoch (vzniká otázka, či a nakoľko táto neistota súvisí s problémom viny pertraktovaným vo viacerých prózach).

J. L. Borges bol v tomto zmysle sebavedomejší, vychutnával vedomie úspechu a stal sa autoritou nielen v literárnych otázkach a nielen vo svojej vlasti. I Kafku pokladali súčasníci za „proroka“, ale symptóm prorockta bol skôr intímnou súčasťou jeho literárnych textov (uverejnených i neurčených na zverejnenie).

Ako je známe, J. L. Borges sa s Kafkovými textami oboznámil veľmi skoro; už v 20. rokoch minulého storočia dokonca prekladal Kafkove po-

⁶ Kafka, F. *Erzählungen*. Frankfurt am Main: 1983, s. 31, prel. L. Š.

viedky do španielčiny. Napriek tomu sa jeho začiatky nedajú označiť ako „kafkovské“. K svojmu pražskému majstrovi sa priblížil až neskôr, keď i jeho texty sa čoraz väčšmi stávajú parabolickými. V tomto zmysle sa podľa mojej mienky dá hovoriť aj o priamom, t. z. intertextuálnom nadväzovaní na F. Kafku. Borges mohol pri akcentovaní existenciálnych dimenzií v metafyzickom zmysle nájsť u Kafku dôležité podnety. Spájal ich napríklad motív labyrintu, ktorý mal u oboch význačné postavenie. Hoci sa samotné slovo labyrint u Kafku nevyskytuje, je evidentné, že sa všetky tri jeho romány (*Proces*, *Amerika* i *Zámok*) a mnohé poviedky (napríklad „Poľovník Grachus“, „Malá bájka“, „Brloh“) vyznačujú blúdením bez východiska, ale aj „skúmaním možností“, ktoré sa môžu naskytnúť.⁷

V tvorbe J. L. Borgesa je naproti tomu pojem labyrint veľmi frekventovaný a variuje sa vo viacerých textoch. Napríklad v poviedke „Nesmrtelný“ sa dočítame: „Zostúpil som po nich (po schodoch) a cez mätúce kruhové chodby som sa dostal do priestrannej kruhovej a ťažko rozoznateľnej miestnosti. Bolo v nej deväť dverí: osmoro viedlo do bludiska, ktoré klamne ústilo späť do miestnosti, deviate dvere viedli (cez ďalšie bludisko) do druhej kruhovej miestnosti, presne takej ako tá prvá. Nevie, koľko tých miestností dovedna bolo, lebo pri mojom neúspechu a nedočkavosti sa v mojich očiach zmnohonásobili.“⁸ Borges tu kalkuluje s „kultúrnou históriou“ labyrintu (vracia sa až k Homérovi) a zároveň – vo forme podobenstva – evokuje tak ľudskú existenciu, ako aj ľudský svet ako množstvo labyrintov. Podobne ako F. Kafka ani J. L. Borges nevidí z týchto labyrintov východisko. Svet ľudského ducha je bludiskom, v ktorom človeku prichodí žiť, rodiť sa a zomierať. Rozprávač v tejto poviedke však vystupuje ako nesmrtelný, predstavuje nekonečný prúd života, ktorý sa pohybuje v labyrinte. V tejto nekonečnosti čas síce plynie, ale nemá moc nad tými, čo sa už nachádzajú mimo času.⁹ Labyrint nemusí byť iba „tradičnou“ stavbou, čo sa dokumentuje v poviedke „Dvaja králi a dva labyrinty“, v ktorej arabský kráľ zavedie svojho protivníka do púšte; ten tam zahynie od hladu a smädu. Púšť je labyrintom, hoci v nej nie sú steny ani zrkadlá, je to široká plocha, v ktorej je stratený každý, kto zostane sám.¹⁰ Babylonská knižnica predstavuje v rovnomernej poviedke takisto bludisko; police naplnené knihami sa stotožňujú s univerzom. Čitateľ sa však nedozvedá nič o pragmatickom

⁷ Kautmann, F. *Die Welt Franz Kafkas*. Praha: 1996, s. 97.

⁸ Borges, J. L. *Rozhovory mŕtvych*. Preložil V. Oleríny. Bratislava: 2000, s. 129.

⁹ To isté dielo, s. 135.

¹⁰ To isté dielo, s. 205.

zmysle tohto „poriadku“ a musí predpokladať, že sa konfrontuje so zavádzajúcim samoúčelom. V týchto Borgesových obrazoch môžeme identifikovať filozofické dimenzie, ktoré sa dotýkajú podstaty ľudskej existencie podobne ako Kafkove obrazy. Legitimná by však bola otázka, nakoľko u oboch ide o vlastnú (neodbytnú, páľčivú) skúsenosť a nakoľko je to predovšetkým hra s možnosťami textu. Prvý variant by sme mohli nazvať modernistickým, druhý postmodernistickým.

Podobne je to s problémom fantastickosti. F. Kafka i J. L. Borges využívali fantastické motívy; u Kafku to boli najmä známe „zvieracie metafory“, ktoré mali máločo spoločné s empirickou skutočnosťou. Na druhej strane bolo zrejmé, že mali hlbší zmysel – fantastickosť sa tu nedá oddeliť od podobenstva. Vo vari najznámejšej poviedke tohto typu, v „Premene“, sa stretávame s celkom neočakávaným a nemotivovaným javom premeny človeka na chrobáka. Autor sa vôbec nezaobera dôvodmi a okolnosťami premeny, ale si všíma iba jej dôsledky. Nie je ťažké uhádnuť, že autorovi ide o niečo iné ako o jav, ktorý sa v poviedke opisuje. Určite tu boli v pozadí pomery v kafkovskej rodine; na druhej strane sa osud Gregora Samsu môže vzťahovať na všetkých „inakších“ („inorodých“), ktorí sa čímsi odlišujú od väčšinového štandardu. V hyperbole takto nachádzame hlboký význam a poslanstvo.

S podobným postupom sa stretávame aj v Borgesovej tvorbe; v tomto zmysle je charakteristická napríklad poviedka „Lotéria v Babylone“, v ktorej sa načrtáva jedna z foriem spoločenského života, oddávna známa hra o šťastie a so šťastím. Navyše však autor presne a krok za krokom demonštruje určitý mechanizmus a pýta sa, k akým koncom môže viesť, ak sa čosi predprogramované dôsledne rozvinie a uplatní. J. L. Borges duchapľne dovádza tento motív až do absurdnosti a navyše ponúka čitateľovi napínavý príbeh, ktorý odhaľuje čosi skryté. Charakteristika Babylonu ako „nekonečnej hry náhod“¹¹ korešponduje s priestorom, v ktorom žije ľudstvo.

J. L. Borges však zaobchádzal s fantastickosťou inak ako F. Kafka; jeho fantastické nápady pochádzajú viac či menej z jeho duchapľnosti a z horizontu jeho vzdelania, z jeho kombinatoriky, ktorá bola schopná spracovať rôzne dokumenty ľudskej kultúry. Za Borgesovými prózami nájdeme husserlovské „apriórnosti čistej logiky“ i hru so zvláštnym (jedinečným) a všeobecným, keď sa jedno premieňa na druhé. Bohatstvo tejto Borgesovej kombinatoriky a neočakávaných riešení sa zdá nevyčerpatelné. Jeho

¹¹ To isté dielo, s. 50.

poviedky sú často „zrážkami“ rozličných kultúrnych fenoménov. „Kafkovská“ je uňho optika sna, resp. rozprávanie „snívaných“ udalostí.

Obaja uprednostňovali groteskný „uhol pohľadu“, ktorý sa približoval „čiernemu humoru“. F. Kautman identifikoval u F. Kafku príbuznosť grotesky a panoptika.¹² Podobné postupy môžeme identifikovať v časti Borgesovej tvorby.

Tak pre Kafku, ako aj pre Borgesu bola literárna tvorba posadnutosťou, osudom. Ich dielo je na jednej strane homogénne, ale na druhej strane ho môžeme vnímať ako labyrint. Dnes, keď máme k dispozícii uzavreté korpusy diela týchto vynikajúcich predstaviteľov literatúry 20. storočia, naskytuje sa možnosť porovnávať ich a i prostredníctvom tohto porovnania dospieť k poznatkom, ktoré by boli relevantné. Otázka, či a nakoľko bol Borges Kafkovým „žiakom“, tu nie je veľmi dôležitá. Ak si vezmeme na pomoc štrukturalistické „imanentné rady“, javia sa nám diela oboch ako články v nekonečnom plynutí literatúry a umenia a zároveň sú metafyzickými hodnotami, ktoré sa nedajú obísť.

Notizen zu Borges und Kafka

Der Autor bemüht sich, zwei paradigmatische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts miteinander zu vergleichen. In ihren Biographien ist eigentlich keine äußere Ähnlichkeit festzustellen; ebenso divergieren ihre literarischen Anfänge. F. Kafka war eher ein introvertierter, J. L. Borges extrovertierter Schriftsteller. Kafka schrieb sein ganzes Leben lang an einem einzigen Werk; das Schaffen von Borges war in dieser Hinsicht viel verzweigter und mannigfaltiger auch in dem Sinne, daß er sowohl Lyrik als auch Erzählungen und Essays verfaßte.

Borges war ein Kenner des Werkes von Kafka, und einige seiner Erzählungen (z. B. „Die Lotterie von Babylon“ und „Die Bibliothek von Babel“) sind als „kafkaesk“ zu bezeichnen. Darüber hinaus verbindet das Motiv des Labyrinths beide Schriftsteller; ebenso das Fantastische und das Groteske war bei beiden frequentiert. Die Frage, ob Borges ein Schüler Kafkas gewesen ist, kann man sowohl mit ja als auch mit nein beantworten. Beide waren in ihrer Kunst souverän.

¹² Kautman, F. Cit. dielo, s. 78–86.

Dvojitá věčnost, dvojitá nekonečno

Vladimír Svatoň

Každá interpretace uměleckého (a stejně tak myslitelského) výkonu začíná hledáním výchozího bodu, z něhož lze odvodit všechny komponenty interpretace nebo aspoň jejich rozhodující část. Zdá se, že takový bod, který spojuje dílo jinak dosti vzdálených autorů jako Franz Kafka a Jorge Luis Borges, vystihl Vlastimil Zúška¹ v pojmu *labyrintu*: labyrint jakožto umělecky strukturovaný výraz chaosu vzniká podle této koncepce na průsečíku dvou různých řádů.

Ústřední symbol labyrintu i jeho konstitutivní zdroj, průnik či spíše interference odlišných řádů, poskytuje klíč k podstatným rysům Kafkova i Borgeseva světa. Chci připojit několik poznámek o povaze oněch „řádů“, které se v díle obou autorů střetávají.

U Kafky i u Borgese má tento střet dvojitou rozdílnou podobu. První lze označit jako „empirickou“, druhou jako „transcendentální“.

Prostší, empirická podoba střetu dvou řádů tvoří osnovu Kafkových velkých románů i řady menších próz (*Venkovský lékař*): jsou to příběhy jedince, který se ocitl v cizorodém prostředí, ovládaném neznámými, ba nevyzpytatelnými zákony a hodnotami. *Nezvěstný* Karel Rossmann je vržen do Ameriky, zeměměřič K. přichází do vsi, vystavené nepochopitelnému působení *Zámku*, Josef K. je v den svých třicátých narozenin zatažen do *Procesu*, jehož pravidla není schopen zjistit, jež ale neznají ani sami vykonavatelé soudního řízení. I Borges má řadu próz, ve kterých se hrdina ocitá v rozporu s hodnotami a závazky prostředí, do něhož upadl nebo s nímž se rozešel: soustředěny jsou především ve sbírce *Brodiova zpráva*, ale patří k nim (mimo jiné) povídka „Jih“ ze sbírky *Artefakty*, „Příběh o válečníkovi a příběh o zajatkyňi“ ze sbírky *Alef* aj. Misionář David Brodio popisuje zvyky

¹ Srov. jeho úvahu „Borges a Kafka v labyrintu času“, s. 87an.

neznámého kmene Yahuů (swiftovská aluze), řídících se normami chování, jež připadaly civilizovanému cestovateli pitoreskní; student medicíny se ocitá mezi primitivními honáky dobytka, kteří měli „matnou představu o čase“, neboť „gaučové zpravidla neznají datum svého narození ani jméno otce“²; ti jej po vyslechnutí Evangelia svatého Marka ukřižují, protože se řídí mytickou intuicí o spásné oběti; Rosendo Juárez pohrdne závaznou a zdánlivě samozřejmou morálkou osobní cti a dá najevo, že je mu lhostejné, budou-li jej lidé z jeho okolí pokládat za zbabělce; tajemník městské knihovny Juan Dahlmann se vydá na drsný jih své země (Argentinu), cestou však nečekaně přistoupí na pravidla nového prostředí (vzdá se svého způsobu života) a přijme výzvu k tamnímu zápasu na nože, aniž by uměl nůž správně uchopit.

Takovéto příběhy nejsou v literatuře nijak vzácné. Klasická próza 19. století je přeplněna postavami chlapců nebo mužů, přicházejících z venkova do metropole, z „barbarství“ do „civilizace“,³ nebo naopak odcházejících z města do provincie a prožívajících složitý přechod k novému (obrodnému) „řádu“. Kafka ani Borges by nepřinesli nic nového, kdyby zůstali u tohoto konfliktu. Avšak již v roce 1931 (kdy nebylo Kafkovo dílo známo v té šíři jako dnes ani nebylo tak podrobně probádáno) povšiml si Walter Benjamin apokalyptického rysu v Kafkově vidění cizorodého světa: „Kafkovo dílo je prorocké. Podivuhodně přesně zobrazené kuriozity, kterými je přeplněn život, s nímž má co do činění, musí čtenář chápat pouze jako znaky, odkazy a symptomy zvrátů, jejichž příchod básník ve všech životních vztazích pocituje, aniž by se však byl schopen sám do těchto nových pořádků zapojit. Proto mu nezbyvá nic jiného, než aby s úžasem, do něhož se však mísí i panická hrůza, registroval téměř nesrozumitelné deformace života, které příchod oněch nových zákonů ohlašují.“⁴

„Cizorodé“ neexistuje tedy pouze vedle „vlastního“ a „navyklého“ jako jedna entita sousedící s jinou entitou, ale má nad ním nepochopitelnou a nespornou vládu a moc. Namísto střetu dvou „empirických“ řádů nastupuje zde konfrontace řádu „empirického“ s řádem „transcendentálním“. A zde je vlastní doména Kafkova i Borgesova světa.

Už Kafkův *Nezvěstný* končí kapitolou „Oklahomské divadlo v přírodě“, představující pravděpodobně obraz posledního soudu (anebo Calderónova *Velkého divadla světa?*) s troubícími anděly, bubnujícími čerty a s kni-

² Borges, J. L. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989, s. 327.

³ Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998, s. 35 an.

⁴ Benjamin, Walter. *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig: Philipp Reclam Jun., 1984, s. 193.

hami, do kterých se zapisují dosavadní životy uchazečů, aby se každému dostalo patřičného místa. Děj *Zámku* i *Procesu* je cele upjat k centrálním instancím, jež mají reprezentovat vládu a právo. Pro Kafkův svět je však příznačné, že tento střed se ztrácí v nedohlednu: „... s takovou beznadějí a s takovými nadějemi vidí náš lid císaře. Neví ani, který císař vládne, a dokonce i o jméně dynastie jsou pochybnosti. Ve škole učí popořadě spousty takových věcí, avšak všeobecná nejistota v tomto ohledu je tak veliká, že i ten nejlepší žák jí podléhá. V našich vesnicích jsou dávno zemřelí císaři korunováni a ten, který žije už jen v písních, vydal nedávno svolání, které kněz předčítá před oltářem. Bitvy našich nejstarších dějin se odbývají teprve teď a s planoucími tvářemi vpadá do domu soused se zprávami o nich... Čím více času už uplynulo, tím hrůzněji svítí všechny barvy a s hlasitým záupněním dovídá se jednoho dne ves, jak jedna císařovna před tisíci lety hlubokými doušky pila manželovu krev.“⁵

Analytické myšlení, kterým vynikají ústřední hrdinové *Zámku* a *Procesu*, nedokáže onen vzdálený svět postihnout: není schopno dospět k jednoznačným závěrům o průběhu „procesu“ nebo o záměrech „zámku“, všechna zjištění připouštějí nejrůznější výklady, minuciózní pitvání situací vyústí vždycky v protikladných interpretacích. Nejistota je stupňována groteskní rozporností v samém profilu zdánlivě kompetentních instancí. Reprezentanti „transcendence“ jsou příliš lidští: „...živý císař, člověk jako my, leží podobně jako my na lůžku sice bohatě vybaveném, ale přece jen možná úzkém a krátkém. Jako my si občas protáhne údy, a je-li velmi unaven, zívá jemně zaokrouhlenými ústy.“⁶ „Příliš lidské“ vlastnosti úředníků ze *Zámku* nebo soudních orgánů z *Procesu* jsou dostatečně známy, transcendence uniká i těm, kteří mají být jejími vykonavateli.

Nejvýraznější zkratkou vyjádřil Kafka své pojetí v náčrtu „Pravda o Sancho Panzovi“. Don Quijote je pouze Sanchovým „dávlem“ (Mefistofelem, můžeme říct), stínem Sanchovy duše, její skrytou stránkou: „...tento muž pak bez ustání podnikal ty nejtřeštěnější činy, které však... nikomu nezpůsobily škodu. Sancho Panza, svobodný muž, následoval s klidnou myslí, snad i s jistým pocitem odpovědnosti, Dona Quijota na jeho výpravách a až do konce svého života měl z toho veliké a užitečné povyražení.“⁷ Na zemi se tedy všechno upíná k „obecnému“, „pravdivému“, „spravedlivému“ a „vznešenému“, ale vše to je pouhé zdání bez skutečného těla. Ne-

⁵ Kafka, Franz. *Popis jednoho zápasu*. Praha: Odeon, 1968, s. 122.

⁶ Tamtéž, s. 120–121.

⁷ Tamtéž, s. 135.

zvěstný končí scénou, kdy vlak unáší mladého hrdinu do zaslíbené země: „Modravě černé hromady kamení přistupovaly jako špičaté kužely až k vlaku, člověk se vykláněl z okna a marně hledal jejich vrcholky, objevovala se tmavá, úzká, rozervaná údolí...“⁸ Nejsou to „horské rokle“ z poslední scény *Fausta*, místo dovršení života – ovšem bez „Patera Ecstatika“, „Patera Seraphika“ a „Sboru blažených pacholátek“ – a tedy bez konečného rozřešení a spásy? Transcendence se promítá do empirické skutečnosti jen tak, že před ní uniká.

(Za jakýsi pendant Kafkova světa můžeme pokládat *Továrnu na absolutno* Karla Čapka. Čapek jako by obrátil Kafkův svět naruby: zatímco u Kafky „absolutno“ před pozemšťany uniká a nemají o něm jasnou představu ani jeho exponenti, soudní a zámečtí úředníci, Čapek vpustil transcendenci do života. Výsledkem je chaos, život je absolutněm rozvrácen. Profesionál absolutna, světící biskup Linda, „malý, veselý pán se zlatými brýlemi a špásou hubičkou, kterou po kněžsku svíral v úhlednou prdelku,“ – jak se to podobá ústům čínského císaře u Kafky! – prohlásil jednoznačně, že „ani věřící, ani nevěřící lidstvo nemůže potřebovat skutečného a činného Boha“. Běžný život bez transcendence je útulně zařízen, absolutno jej vychyluje z jeho kolejí. Nechci tvrdit, že u Čapka jde o vědomou polemiku s Kafkou, spíše jde o bezděčnou paralelu jejich „světů“. Avšak ani přímá souvislost není úplně vyloučena: podle zjištění Jiřího Stromšika se Kafka již v roce 1922 „těšil značnému renomé mezi znalci a kolegy“. Srov. J. Stromšík: „Časová tabulka“. In: Kafka, Franz. *Povídky*, sv. 3. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003, s. 330–331. Při Čapkově informovanosti lze připustit, že věnoval některým Kafkovým textům pozornost. V každém případě je z tohoto srovnání zřejmá rozdílnost českého a německého kulturního kontextu: v německém světě je stále přítomný „faustovský princip“, ono spění výš a dál...)

V Borgesově světě je ona transcendence (nesporné pravdy a hodnoty) zachycena rovněž jen aproximativně: „...neexistuje rozčlenění světa, které by nebylo svévolné a hypotetické. Důvod je velice prostý: nevíme, co je svět... je namístě vyslovit podezření, že svět ve smyslu čehosi ústrojeného, jednotného, svět v tom smyslu, jak to naznačuje toto ctižádostivé slovo, vůbec neexistuje. A existuje-li, nezbyvá nám nic jiného, než se dohadovat o jeho účelu; nezbyvá nám než se dohadovat o slovech, vymezeních, etymologiích, synonymiích tajuplného božského slovníku.“⁹ Názna věč-

ného „řádu“ můžeme tudíž jen předpokládat v určitých pravidelnostech a periodicitě událostí, v občasné paralelnosti nebo ironické pointě příběhů (romantické teorie měly pro tyto rozmarné vzorce a korespondence pozemských dějů termín „arabeska“¹⁰: stal se žánrovým označením určitého typu prózy u Gogola a Nerudy!). Nesmíme ovšem spoléhat, že se v nich zračí podstatné souvislosti, „řád“. Borges přitom na rozdíl od Kafky nepředestírá čtenáři úpornou neproniknutelnost „řádu“: transcendentální rovina událostí je, jak podotkl, hypotézou (borgesovské slovo „conjetura“) nebo ještě spíše hrou. Nelze se proto po ní pít, lze ji jen navrhovat jako možnost, zkusmo konstruovat, učinit ji východiskem umělecké vize, ale nic více.

Předpokládaná transcendence přesto neustále rozrušuje empirický svět svou „nekonečností“. Nekonečno se u Borgese projevuje jako nezměrnost vnějšího prostoru (poušť v povídce „Dva králové, dvě bludiště“), nepřerušitelné trvání lidské existence („Nesmrtelný“), nebo naopak jako nekonečná dělitelnost času na sled nepatrných okamžiků („Funes, muž se zázračnou pamětí“), které lze z času vyjmout a přestoupit tak do nekonečného utkvění jediné chvíle („pocit nečasového času“, „čas na hranici věčnosti“¹¹: „Avelino Arredondo“). Jako existuje nekonečný počet bodů v přímce, nekonečný počet přímek v prostoru, existuje i nekonečný počet listů v posvátné knize z Bikanéru („Kniha z písku“), nekonečný počet epizod a jejich nepřehledná propojenost v ideálním románu („Zahrada, v které se cestičky rozvětvují“), nepředvídatelné možnosti neznámých živočišných tvarů („There are more things“), nekonečný počet prostorů ve vnitřním uspořádání tajemného města, které se zvedá nad věčně trvajícím lidským životem („Nesmrtelný“: ono město je ekvivalentem projektovaného románu ze „Zahrady, v které se cestičky rozvětvují“). Atd.

Z perspektivy možného „nekonečna“ se Borgesův svět jeví buď jako nevyčerpateľná různost okamžiků i bytostí („...pesa jsou stejná, kdežto každý den a snad i každá hodina je jiná“¹²), anebo naopak jako totální identita, ve které je každá jedinečná entita rovna druhé právě svou absolutní růzností. Jeden člověk může proto převzít osud jiného („Život Tadea Isidora Cruze (1829–1874)“), dva sváříci se teologové mohou být pro Boží zrak jedinou osobou („Teologové“), Jidáš může být pravým Spasitelem („Trojitá verze Jidáše“), v nekonečném trvání musí každý člověk vystřídat

⁸ Kafka, Franz. *Amerika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 332.

⁹ Borges, J. L. Analytický slovník Johna Wilkinse. In: *Světová literatura*, XXXVI, 1991, č. 5, s. 130.

¹⁰ Schlegel, F. *Seine prosaischen Jugendschriften*, II. Wien: Carl Konegen, 1882, s. 278 a 368.

¹¹ Borges, J. L. *Zrcadlo a maska*, cit. vyd. s. 409.

¹² Tamtéž, s. 299.

všechny možnosti, a tedy vytvořit kupříkladu *Odysseu* („Nesmrtelný“), veškeré lidstvo tvoří členstvo tajného společenství, jehož existenci si neuvědomuje („Sekta ptáka Fénixe“), všichni lidé se účastní loterie, protože se v ní losují veškeré možné osudy („Loterie v Babylónu“), „každá věc, byť sebeobyčejnější, zahrnuje v sobě světové dějiny s jejich nekonečným řetězem následků a příčin... viditelný svět se plně projevuje v každém jevu...“ („Záhir“¹³).

K čemu však je taková hra s transcendencí? Nestačilo by sdělovat jednotlivé příběhy a líčit jednotlivosti bez projektování všezahrnující perspektivy? V povídce „Modří tygři“ Borges vypráví o tom, jak na posvátném místě Indie byly nalezeny tajemné kamínky, jejichž počet se neustále proměňoval, což předpokládá existenci prostoru, „který se řídil nevyzpytatelnými zákony nebo nelidskou libovůlí“.¹⁴ Hrdinu záhada kamínků pronásleduje, dotek nekonečna je pro smrtelníka svůdný, ale riskantní, až nakonec kamínky daruje neodbytnému žebrákovi. Varuje ho, že jeho almužna může být nebezpečná. Žebrák odpoví: „Nevím ještě, jaká je tvá almužna, ale ta moje je děsivá. Tobě zbudou dny a noci, zaběhané myšlení, všední život a svět.“¹⁵

Zbývá dodat, že s pojmem nekonečna (neurčitelnosti, nepropočítatelnosti, nevyčerpatelnosti možností) jakožto základního rysu transcendence operovala filozofie německého romantismu. Ostatně Schelling prohlašuje o novodobém románu (a tedy o umění novověku vůbec), že jeho integrální námět tvoří „reálno v zápase s ideálním“,¹⁶ jinak řečeno zřetel k nepomíjivým hodnotám ve sporu s světem bezprostředních zájmů. I velký odpůrce ideálních záměrů a „historických“ gest Lev Tolstoj nechává protrhnout mračna pozemských pocitů a zájmů přirozeného světa bleskovým pohledem na pověstná oblaka, jež spatřil Andrej Bolkonskij nad slavkovským bojištěm.

¹³ Tamtéž, s. 228.

¹⁴ Tamtéž, s. 440.

¹⁵ Tamtéž, s. 442.

¹⁶ Schelling, F. W. J. *Frühschriften*, II. Berlin: Akademie-Verlag, 1971, s. 1180.

Zweimal Ewigkeit, zweimal Unendlichkeit

Beide Dichter, Kafka und Borges, wurden durch das Bild des Labyrinthes (oder das des Chaos), das auf der Grenze zweier Systeme entsteht, fasziniert. In der klassischen Literatur tritt größtenteils die äußerst problematische Grenze zwischen zwei empirischen Lebenswelten (z. B. zwischen der Stadt und dem Land, zwischen der Zivilisation und der Wildheit) auf. Bei Kafka sowie bei Borges stellen wir den Konflikt zwischen der empirischen Lebenswelt und der transzendentalen Ebene fest. Kafka schildert dieses transzendente Sphäre als entfliehend und unbegreifbar, es ist mittels der Analyse nicht zu erkennen. Für Borges existiert es nur hypothetisch, trotzdem stört es die Lebenswelt durch die Idee des Unendlichen, des Ewigen, der infinitesimalen Teilbarkeit der Zeit usw. Diese Eingriffe des Unendlichen in die Lebenswelt vermehren ihre Möglichkeiten und verbreiten den Rahmen der menschlichen Existenz.

František Vrhel

Podoby Kafky v Borgesově díle

Čtenáři J. L. Borgese patrně neunikne, že Franz Kafka, jeho osud i jeho dílo se ve spisech Borgesových vrací v rozmanitých podobách i souvislostech. Není však mým cílem přiblížit je in extenso, nýbrž spíše tyto podoby načrtnutím „utřídit“ (Borges by řekl, že není klasifikace, jež by nebyla svévolná), a v tomto ohledu bych rozlišil podoby čtyři.

Nejznámější nebo snad nejexplicitnější najdeme pravděpodobně v eseji „Kafka a jeho předchůdci“ (Kafka y sus precursores. In: *Obras Completas*, II, s. 88–90); je to podoba, již bych kvalifikoval jako konceptuální: v uvedeném eseji Borges rozvíjí myšlenku „předchůdcovství“, známou z biblické hermeneutiky. Připomeňme to, co píše Lenka Karfíková (1997, s. 9–37) ve *Studíích z patristiky a scholastiky* s odvoláním na Jeana Daniéloua, jenž „přichází ve čtyřicátých letech s rozlišením Origenovy typologie jako ryze křesťanské metody výkladu (postavy a události Starého zákona jsou chápány jako předobrazy novozákonních postav a dějů) na jedné straně a Filonem či gnosí inspirované alegoreze na straně druhé“ (s. 11), dodávajíc: „Čeho byl Starý zákon stínem (stínem, který předchází věc samu, jež jej vrhá), je v Kristově příběhu uskutečněno“ (s. 15). Pádněji se možná vyjádřil Jean Grondin: „Z doslovného smyslu Písma se ... nedalo vyložit nic. Musel být tedy nabídnut alegorický výklad s pomocí hermeneutického klíče, jež poskytla osoba Ježíše. Tento alegorizovaný na Ježíši založený výklad Starého zákona dostal později – a to až v 19. století – jméno ‘typologie’. Soustředil se na to, aby ve Starém zákoně vypátral ‘typoi’, to znamená předchůdné rysy Kristovy osoby, které před zjevením Krista musely jako takové zůstat nerozeznány“ (kurzíva FV; 1997: 47). Kurzíva

¹ Příspěvek byl přednesen na mezinárodním semináři „Kafka–Borges, Buenos Aires–Praha“, který dne 8. června 2004 uspořádalo argentinské velvyslanectví, Centrum Franze Kafky a Univerzita Karlova v Praze.

není pouhým rozmarem; naznačuje, jak se mi zdá, linii, po níž se ubírá Borges nejen v eseji „Kafka a jeho předchůdci“, nýbrž i v méně známém „Gaučovská poezie“, kde píše: „Hidalgo byl překonán a v tom tkví jeho paradoxní osud. Naplňuje se v něm totiž dvojí osud předchůdců; předjímá ty, kteří jej následují, a je vytvořen pozdějšími autory, které předjímal.“ (*Textos recobrados*. 1956–1986. 2003, s. 64.) Souvislosti jsou patrně rozsáhlejší: tak podle Luise Harsse (1969, s. 163) by nápadným případem „retroaktivního působení“ mohla být známá povídka „Autor Quijota Pierre Menard“; prefigurace (to je Borgesův obvyklý výraz) se ostatně objevuje i v eseji „Nathaniel Hawthorne“ (náležejícímu, stejně jako „Kafka a jeho předchůdci“, k souboru *Otras inquisiciones*. In: *Obras Completas*, II, s. 48–63). Právě se tam: „Wakefield předjímá Franze Kafku, ale ten modifikuje a zjemňuje četbu *Wakefielda*. Dluh je vzájemný (že by snad T. S. Eliotův ‘simultánní řád’?); velký spisovatel vytváří své předchůdce. Vytváří je a určitým způsobem opravňuje. Takže, co by byl Marlowe bez Shakespeara?“ (s. 56). Již jsem „prefiguroval“: nakonec bych totiž v této souvislosti připomněl proslulý esej Thomase S. Eliota „Tradice a individuální talent“ (1991, s. 9–17), jenž se pokouší o výklad řekněme předchůdcovství, resp. literárních souvislostí, o výklad založený na fungování historického vědomí, instaurujícího zmíněný „simultánní řád“. Za specificky borgesovský přístup však pokládám odkaz na Zénónovy paradoxy, implikující *postponování*, retardaci či *nekonečný odklad*: to je onen prvek, jenž spojuje Borgesovu „parafrázi“ jednoho příběhu („El brujo postergado“) z Juana Manuela v souboru „Etcétera“ (OC, I, s. 341), Borgesovu vizi Kafkových strukturálně založených odkladů, s nimiž přirozeným způsobem souvisí neukončenost jeho románů s dilatací Hladíkova času v povídce „Tajný zázrak“.

Druhou podobu lze nazvat *prezentativní*: mám na mysli „analecta“, jež nacházíme ve *Fantastické zoologii* („Zvíře, které vymyslel Franz Kafka“, 1999, s. 229), v *Libro de sueños* („Conviene distinguir“, s. 55), v *Cuentos breves y extraordinarios* („Cuatro reflexiones“, s. 148) a v *Libro del cielo y del infierno* („Los cuervos y el cielo“, s. 52). Do této podoby bych zařadil i konmemorace jako „Un sueño eterno“ (*Textos recobrados*. 1956–1986, s. 237); spadaly by sem nepochybně i Borgesovy kafkovské prology a překlady.

Třetí podoba má charakter *aluzivní* a jejím dokladem může být záchodek zvaný Qaphqa v povídce „Loterie v Babylónu“: „Byly tu jakési kamenné sochy lvů, byl tu posvátný záchodek zvaný Qaphqa, byly tu škvíry v zaprášeném akvaduktu, a to vše mělo být podle obecného mínění *přímé spojení se Společností*“ (*Nesmrtelnost*, 1999, s. 139).

Poslední podobu, již bych vytkl, bych pokládal, nevím zda úplně výstižně, za *strukturální*; jde vlastně o modelling (Borgesův způsob vidění Prahy), opřený „materiálově“ o Borgesovu zkušenost z Franze Kafky, zkušenost, jež je ovšem promítnuta umělecky. A právě nejnápadnějším dokladem budiž povídka „Tajný zázrak“ (El milagro secreto), k níž bych rád, vycházející z jedné kapitoly objevné práce *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* Daniela Balderstona (1993, s. 56–68; kapitola: „Prague, March 1939: Recovering the History of ‘El milagro secreto’“) přičinil několik slov.

Tajný zázrak: výklady

Není nanejvýš nápadné, že se povídka napsaná v raných čtyřicátých letech minulého století v „daleké“ Argentíně odehrává v Praze? Není nanejvýš nápadné, že má její protagonista české jméno: *Jaromir Hladík*? Je nyní mým úkolem rozvést nebo doplnit uvedenou Balderstomovu kapitolu, nikoli bez uzardění, neboť to byl význačný severoamerický borgesolog Daniel Balderston, jenž nám (Čechům) Prahu v Borgesově díle objevil!

Dovolil bych si však nejprve shrnout rozličné interpretace povídky „Tajný zázrak“. Tak Jaime Alazraki (1983, s. 81–85) akcentuje snovost a kontrast Německa na jedné a Izraele na straně druhé. Gene H. Bell-Villada (1981, s. 81–85) kvalifikuje povídku jako „excellent“, narážky na Prahu pokládá za velice autentické, zmiňuje možný vliv Ambrose Bierce a jeho vyprávění „Occurrence at Owl Creek Bridge“ a podtrhuje autobiografický prvek. Nicolás E. Álvarez (1998, s. 54–64) připomíná fakt, že Hladík je autorem díla „Una vindicación de la eternidad“ ve „Třech verzích Jidáše“. Základní element díla, v Álvarezově terminologii tedy „el genomito“, je představován vztahem času a věčnosti, povídka sestává z jedné diegese a několika metadiegesí: sen o šachu (jediné vyprávění, jež začíná snem), drama „Los enemigos“, a další sen: setkání s Bohem v Klementinu. George R. McMurray (1980, s. 64–71) shrnuje obsah povídky, zmiňuje Hladíka jako autora „Una vindicación“, kde se odmítá lineární čas ve prospěch času cyklického, což anticipuje cirkulární strukturu dramatu „Los enemigos“ a snad celé povídky. Implikace: Hladík je součástí šachů, pěšákem na šachovnici jiného hráče (viz i dva Borgesovy sonetu o šachu v souboru *El hacedor*). Povídku je rovněž možno číst jako metaforu tvůrčího procesu. Carlos Cañeque (1995, s. 99–114) soudí, že povídka „Tajný zázrak“ předkládá téma či problém korespondence času psychického a času fyzikálního. John Sturrock (1977, s. 39–41) podtrhuje paralelismus mezi Hladíkem a donem Illánem neboli jde mu o případ *postpozice* (kurzíva FV).

Zheyla Henriksen (1992, s. 39–65) shledává v šachu symbol války. Podle ní dramaturgizuje povídka zázračnou schopnost lidské mysli vytvářet svůj vlastní svět. Jurij I. Levin (1981, s. 45–64) klasifikuje „El milagro secreto“ jako kategorii časových paradoxů, jako případ nekonečné fragmentace ve smyslu „letícího šípů“, jakési časové inverze, časového převrácení v eseji „Kafka a jeho předchůdci“: každý spisovatel vytváří své předchůdce. – Speciální pozornosti si zaslouží dvě práce Edny Aizenbergové, a to studie z roku 1984, v níž je v „Tajném zázraku“ shledáván příběh židovské mysli, protiklad mezi němečtím a izraelským. Důležitá je poznámka o jménu důstojníka Gestapa *Rothem* s odvoláním na esej „La duración del infierno“. „Tajný zázrak“ je příběhem o zázraku, o vítězství ducha nad hmotou. Aizenbergová podtrhuje důležitost Prahy, zmiňuje nejen Golema, nýbrž i Kafku, jehož pražské prostředí připomíná: „In having Hladík reside and write in Kafka_s apartment, an apartment Borges probably learned about through Brod, the creator of ‘El milagro secreto’ renders homage to both writers, particularly to Kafka“ (1984, s. 127). Nejen narážka na „Zeltnergasse“, nýbrž rovněž na „hellish process“. Hladíkovo dílo, stejně jako v případě Franze Kafky, noční můra „Los enemigos“ jako cyklické delirium; expresionistický motiv scény jako univerza mysli a čas jako funkce emocionálních stavů. Druhá práce Edny Aizenbergové (1997, s. 141–152) je věnována tématu holokaustu. Jsou rozlišeny různé úrovně v „Tajném zázraku“: fantastní, dilatace času, němečtí, destrukce, prostředí Prahy a její obyvatelé. Autorka připomíná důležitost časových a geografických určení. Říká o nich, že nejde o „datum points“, o generátory věrohodnosti v textu bez referen- ce, jak o tom mluví Balderston; spíše naopak Borges „ověřuje agonizující napětí mezi skutečností a představou“, když Hladík bojuje o své drama, aby současně vyloučil a artikuloval teror. Je zajímavé, že v soudobé české literatuře najdeme podobné téma v románu Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock* (1963): také Mundstock artikuluje teror, aby jej vyloučil, nakonec však, na rozdíl od Hladíka, umírá pouhou náhodou na cestě do koncentračního tábora.

Tajný zázrak: Kafka

Je to právě již zmíněný Daniel Balderston (1993, s. 56–68), jenž předkládá nejhlubší pokus o nalezení historických a kulturních souvislostí fakt, skutečností a kontextů v povídce „Tajný zázrak“. Jen mohu opakovat, že toto studium Daniela Balderstona pro mě představuje základní inspirační zdroj, plný nejen „fakticity“, nýbrž i „zdařilých“ spekulací, a proto stimulujících. S ohledem na tuto skutečnost bych přičinil, byť třeba jen fragmentárně, ně-

kolik komentářů. Nejde pouze o data či jména, nýbrž také o identifikaci *směřování* povídky, o *jakési sémantické gesto* povídky jako celku, aniž bych si neuvědomoval, že žádná interpretace (a ta moje v žádném případě) nevlastní exkluzivní klíč k pravdivosti nebo adekvátnosti. Zdá se mi však zjevné, že výklady shrnuté v předchozím oddílu jsou – jakožto pomyslný celek a každý z nich zvlášť – svým způsobem „pravdivé“ či „adekvátní“, zajímavé v oné míře, ve které zdůrazňují rozličné stránky díla. Již samotný začátek povídky „Tajný zázrak“ – jak to naznačuje Balderston – je pozoruhodný přesností svých časových a prostorových určení: „Jaromir Hladík, autor nedokončené tragédie *Nepřítelé*, pojednání *Ospravedlnění věčnosti* a rozboru nepřímých židovských pramenů Jakoba Boehma, měl v noci ze 14. března 1939 v jednom bytě v Celetné ulici v Praze sen o dlouhé partii šachu“ (*Nesmrtelnost*, 1999, s. 190). Začneme časem, jenž nás v tomto případě nutně vede do historie: jde o tragický osud *židovského intelektuála* (který stejně jako v případě Fuksova protagonisty pana Mundstocka je prokuristou a v tomto smyslu je zřejmě spíše *symbolický* než historický): tento osud se naplní v pouhých dvou týdnech po příchodu nacistů do Prahy, již začíná německá okupace Československa a Protektorát Čechy a Morava. K záboru dochází 15. března ráno: v tomto momentu německé jednotky vstupují do centra Prahy, tedy na Václavské náměstí. Následujícího dne spouštějí nacisté operaci zvanou „Gitter“ (mříž), jejímž důsledkem bylo – až do 23. března – zatčení přibližně 8.500 osob, z nichž však byli někteří později propuštěni. Avšak oficiálně dosud není válka, nejsou masové popravy. Nevím, zda existovaly výjimky, masové popravy začaly v roce 1941; v daném momentu spočíval obecný postoj nacistických úřadů spíše v preferování emigrace.

Je možná vhodné připomenout, že židé, tedy lidé, kteří vyznávali židovství jak z hlediska náboženského, tak i etnického, ale také ti, kteří do této kategorie náleželi na základě norimberských zákonů, byli společensky ostrakizováni různými opatřeními, jako zákazem vykonávat různé profese nebo zabavováním majetku (ostatně již Beranova vláda učinila roku 1938 různá opatření proti židům ve státních službách; lze odkázat i na tzv. hilsneriádu, jež posílila antisemitské postoje českého obyvatelstva). Od podzimu 1941 byli čeští židé „izolováni“ v terezínském ghettu, i když většina z nich putovala do likvidačních táborů na území Polska, kde byli vražděni. Poznámka statistická: kolem 15. března 1939 žilo celkem v Čechách 118 310 židů, kolem 15. června 1942 to bylo již jen 48 273, asi 26 000 emigrovalo; celkem zahynulo osmdesát devět procent českých židů z těch, kteří neemigrovali (Pavlát 1997, s. 44). Tedy: Hladíkův osud se zdá být evidentní z hle-

diska symbolického, z hlediska historického se však již tak evidentním nejví: likvidace ve dvou týdnech se nezdá být příliš pravděpodobná. Na jedné straně proto, že se „Tajný zázrak“ odehrává v Praze, jež se vyznačovala speciální situací, na druhé straně lze pak vzít v úvahu případ rozmanitých osudů židovských intelektuálů pocházejících z Prahy (Kafka, Brod, Kolman, Werfel, Fuchs). Speciální postavení Prahy v židovské tradici lze resumovat ve třech bodech: počínaje polovinou 17. století a konče počátkem století 19. se Praha stala největším židovským městem světa; v dějinách židovské komunity se Praha lišila od jiných velkých měst tím, že byla arénou soužití dvou národních společností, Čechů a Němců, a pak tedy židů, kteří vstupují do tohoto soužití jako třetí element; v Praze neexistoval – na rozdíl od Berlína, Budapešti nebo Vídně fenomén východních židů, tedy fenomén masové emigrace z ruského impéria do střední Evropy, v níž Goldstücker (1997, s. 29–38) spatřuje hlavní příčinu antisemitismu.

Vraťme se však k textu. Ve větě, již jsem uvedl, se hraje šach. Řeklo se, že šach může být pojat jako symbol války, avšak je vhodné připomenout motiv likvidace doktora Wassoryho nazřený jako šachová partie, kterou hraje student medicíny Charousek v románu *Golem* (kapitola „Praha“). Jiný motiv je však důležitější: vede nás od „Golema“ ke Kafkovi (je jasné, že oba mají svou relevanci v kulturním jevu zvaném „Praha“), a to do „Zeltnergasse“. Je známo, že Kafka žil v Celetné ulici opakovaně: v čísle 2 v letech 1888 až 1889, v čísle 3 v letech 1896 až 1907, konkrétně v pozdně gotickém domě s nápisem *Haus zu den drei Königen*. Kafkův otec Hermann tam měl svůj krám. Jak píše Harald Salfellner (1998, s. 33) ve své knize o Kafkovi a Praze: „Kafkův život se v zásadě odvíjel v oblasti pražského 'Altstädter' Ring (v okolí Staroměstského náměstí).“ V době, kdy v ní – podle Borgese – žije Jaromír Hladík, jde již spíše o Celetnou ulici nežli o „Zeltnergasse“. Je vhodné dodat, že český překlad Kamila Uhlíře poněkud rozpíjí Borgesovu *kafkovskou realitu*, jestliže uvádí, ač by to bylo v souladu s historickou skutečností, pouze „Celetná ulice“. Nejde však jen o tuto kafkovskou realitu. Jak píše Edna Aizenbergová (1984, s. 127), májic na mysli celek povídky: „The tribute to Kafka whose 'laconic nightmare' – fantasies of conduct and circumstance conveyed in an colorless, compressed style – became a model for Borges's own fictions, is clear not only from the reference to the Zeltnergasse.“ Pro českého čtenáře, a patrně nejen pro něho, to nejnápadnější z celé povídky představují vlastní jména, případně toponyma, počínaje jménem protagonistovým, natolik českým, až je to šokující: jak se může v argentinské povídce ze čtyřicátých let objevit něco tak příznačně českého jako vlastní jméno „Hladík“? Připomenu: nebyli to

čeští badatelé, nýbrž právě Daniel Balderston, jenž vzal v úvahu toto jméno, uvážil jeho převzetí a s odvoláním na článek hraběte Lützowa o české literatuře otištěný v jedenáctém vydání *Britské encyklopedie* (1910) předložil možný zdroj Borgesovy inspirace, pokud jde o jméno hlavního hrdiny. Dovolil bych si poněkud pokračovat v tom, co předložil Balderston. Borges píše jméno v následující podobě: *Jaromir Hladík*, Balderston dodává, že příjmení má „acento agudo“, jenž by byl ve španělštině anomální, a to je zjevně důvod, proč je přízvuk, spíše však délka v různých studiích opomenuta nebo špatně umístěna. Lze připojit, že totéž se objevuje v překladech. Tak například český překladatel „čechizuje“, neboť v češtině neexistuje či by byl velmi neobvyklý *Jaromír Hladík*, narozdíl od *Jaromír Hladík*, jenž „zní“ Čechovi přirozeně; existuje i určitá symetrie mezi J...mír a H...ík. Naproti tomu francouzský překladatel (1993) píše – snad v souladu s duchem francouzštiny – *Jaromir Hladik*. Jméno „Hladík“ zdá se být etymologicky průhledné (stejně jako vlastní jména typu Jaromír nebo Jaroslav: „ti, kteří milují či oslavují jaro“). „Hladík“ upomíná na sémantickou souvislost se slovesem „hladit“, „on hladí“, „ten, kdo hladí, je hladík“; v české kultuře nejde o jméno neobvyklé. Například telefonní seznam pro Prahu přináší asi dvacet jmen „Václav Hladík“, několik jmen „Jaromír Hladík“. Je to však zcela zapomenutý český spisovatel Václav Hladík (1868–1913), o němž se zmiňuje Balderston. Tento Hladík – podle *Lexikonu české literatury* (1993, sl. 187–188) – byl novinářem a prozaikem naturalistické orientace; začal jako autor povídek, později se věnoval románům ze soudobé pražské společnosti, spjatým s umělci a podnikateli. Edice jeho děl ve třech svazcích se objevovala v letech 1909 až 1913. S naším protagonistou jej snad spojuje na jedné straně činnost překladatelská (překládá francouzskou literaturu, zvláště Daudeta a Maupassanta), na druhé straně činnost dramatická; Hladík je autorem dvou dramát *Nový život* a *Závrať*, věnovaných problémům manželského života. Již jsme to antcipovali: dosti pozoruhodná je ta skutečnost, že Hladíkovo dílo dnes sotva někdo čte, nechtou je dokonce ani čeští specialisté. Pokud vím, o Hladíkovi se psalo naposledy, a to ještě velmi stručně, někdy v roce 1964 v souvislosti s edicí dopisů F. X. Šaldy určených Hladíkovi. Je-li něco, co lze u Hladíka zvláště cenit, pak je to jeho autentická znalost Prahy a jejích obyvatel, což je patrně zejména v jeho popisech. Rovněž se mi zdá zajímavé, že skulptura Kafkovy hlavy umístěná na jeho rodném domě v dnešní Kaprově ulici, byla vytvořena českým architektem Karlem Hladíkem roku 1965.

V dramatu Jaromíra Hladíka *Los enemigos* (Bernés v poznámce k edici Pléiade, uvádí Borgesovu debatu, v níž se Borges zmiňuje o někdejším

úmyslu napsat drama *Los amigos*) figurují dvě vlastní jména, a to baron Roemerstadt a Julia von Weidenau. Jak známo, Julie je jméno Kafkovy matky; jiným detailem může být datum uveřejnění antologie expresionistických veršů, jež zahrnuje Hladíkovu poezii – rok 1924, jenž koinciduje v rokem úmrtí Franze Kafky. Jméno Roemerstadt, v češtině Rýmařov (město na Moravě), náleží v souladu s některými toponymickými slovníky k raným „kolonizátorským“ jménům s koncovkou „Stadt“; Roemer souvisí s „římský“, „románský“, což je však – etymologicky vzato – vcelku zjevné. Možná jde o určitou paralelitu, analogii: prototypem onoho barona Roemerstadta budiž kniže *Athenstadt*, jedna z postav z již uvedeného románu *Golem* Gustava Meyrinka (objevuje alespoň dvakrát v kapitole „Noc“). Pokud jde o „Weidenau“, je obtížné určit zdroj; slovanskou paralelou může být Vidnava, vidná, voda. Báží je „vid“, vidět. Původně je to snad místo s čistou vodou; sekundární asociací může být spojení Weiden-au, tj. *Weide* a *Aue*, tedy louka a niva; takže zdroj se zdá velice temným. Naproti tomu v povídce zmíněný Jaroslav Kubin je identifikován jako Alfred Kubin, malíř a romanopisec, jenž byl především přítelem Brodovým. Nicméně: Kubin se několikrát mihne i v Kafkových denících; snad je možno ještě připomenout, že Kubin je autorem románu *Země snivců* (Die andere Seite).

Pokud jde o knihovnu (Klementinum), jež se objevuje v Hladíkově snu, je známa tradičně – vlastně až do dneška – jako „univerzitní knihovna“ (oficiálně jde o „národní knihovnu“). Lze připomenout, že Kafka během svých studií na Pražské německé univerzitě, chodíval právě do Klementina na přednášky z germanistiky, Kunstgeschichte a filozofie (Karlova univerzita byla v roce 1882 rozdělena na českou a německou). Klementinum, jezuitská kolej, kostel a klášter svatého Klementa či Klimenta je komplexem budov v blízkosti Karlova mostu na Starém Městě pražském. Stejně tak můžeme mluvit o pražském hradu, tedy o Hradčanech, jež Borges píše stejně jako jméno Hladík, tedy česky, aniž by však respektoval háček, tedy Hradcany.

Z toho, co jsme uvedli, je snad zřejmé, že „Praha“ není Prahou třicátých let, nýbrž spíše Prahou epochy Gustava Meyrinka a Franze Kafky, zejména ona Praha, jež odpovídá Brodovým svědectvím týkajícím se Kafky: to, co se konstruuje, je židovská Praha z konce devatenáctého století a počátku století dvacátého. Nejsem si jist, zda mé pochopení Balderstonova výkladu je dostatečně odpovídající, pokud jde o rozlišení dvou paradigmat: soudobého, tj. čapkovsko-masarykovského na jedné straně a paradigmatu meyrinkovského nebo spíše křivkovského, tradičnějšího, na straně druhé; obě však navždy zmizela, ať už přičiněním nacistů nebo později komunistů.

Mohu snad závěrem konstatovat, že soubor skutečností – ať už jde o ty, jež předestřela Edna Aizenbergová, nebo o ty, jež předložil Daniel Balderston – jeví výraznou preferenci křivkovskou; Masaryk či Čapek jsou spíše hrou vnější, čistě kontextovou. *Křivkovský živel* však představuje něco víc než pouhý souhrn skutečností či jejich soubor; je základnou, nad níž se klene Borgesova vize Prahy i Hladíkův osud, osud židovského intelektuála, jehož život příkře končí, stejně jako později i život Křivkových ses-ter, v novém nacistickém řádu. V tomto ohledu povídka „Tajný zázrak“ emerguje jakožto jeden z nejmohutnějších příspěvků (dá-li se to tak říci) k tématu literatury o holocaustu; je to povídka, jež je možná – máme-li užít slov Edny Aizenbergové – zvěstováním *alephu*.

Výběrová bibliografie

- Aizenberg, Edna (1984). *The Aleph Weaver. Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.
- Aizenberg, Edna (1997). „Postmodern or Post-Auschwitz. Borges and the Limits of Representation“. In: *Variaciones Borges*, III, s. 141–152.
- Alazraki, Jaime (1983). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*. Madrid: Gredos.
- Álvarez, Nicolás Emilio (1998). *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Examen de Ficciones y El Aleph*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Balderston, Daniel (1993). *Out of Context. Historical References and Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press.
- Balderston, Daniel – Gallo, Gastón – Helft, Nicolás (1999). *Borges. Una Enciclopedia*. Buenos Aires: Norma.
- Bell-Villada, Gene H. (1981). *Borges and His Fiction. A Guide to His Mind and Art*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Berveiller, Michel (1973). *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Bollinger, Rosemarie (1992). „Borges en Alemania“. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505–507, s. 221–228.
- Borges, Jorge Luis (1997). *Obras Completas*, I–IV. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1998). *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2003). *Textos recobrados. 1956–1986*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1976). *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- Borges, Jorge Luis (1999). *Nesmrtelnost*. Praha: Hynek (přeložili Kamil Uhlíř, Josef Forbelský, Vít Urban a František Vrhel).
- Borges, Jorge Luis (1999). *Fantastická zoologie*. Praha: Hynek (přeložil František Vrhel).
- Ca_eque, Carlos (1995). *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino.
- Eliot, Thomas Stearns (1991). „Tradice a individuální talent“. In: *O básnictví a básnicích*. Praha: Odeon (vybral a přeložil Martin Hilský).
- Fuks, Ladislav (1963). *Pan Theodor Mundstock*. Praha: Československý spisovatel.
- Goldstücker, Eduard (1997). „O židovské Praze“. In: V. Veber, ed. *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Carolinum, s. 29–38.
- Grondin, Jean (1997). *Úvod do hermeneutiky*. Praha: Oikumené.
- Harss, Luis (1969). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Henriksen, Zhelya (1992). *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Pliegos.
- Karčíková, Lenka (1997). „Celé pole plné rozmanitých bylin (Origenova biblická hermeneutika podle *Peri Archón* IV, 1–3)“. In: *Studie z patristiky a scholastiky*. Praha: Oikumené, s. 9–37.
- Konfliktgemeinschaft, Katastrophe, Entspannung. Skizze einer Darstellung der deutsch-tschechischen Geschichte seit dem 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von der gemeinsamen deutsch-tschechischen Historikerkommission. München: Oldenbourg, 1996.

- Levin, Jurij I. (1981). „Narativní struktura jako generátor smyslu: text v textu v díle J. L. Borgese“. In: *Trudy po znakovym sistemam*, XIV, s. 45–61 (v ruštině).
- Maison, Elvira Dolores (1992). „Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia“. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505–507, s. 211–220.
- McMurray, George R. (1980). *Jorge Luis Borges*. New York: Unger.
- Meyrink, Gustav (1946). *Der Golem*. Zürich: Rascher.
- Pavlát, Leo (1997). „Pronásledování židů jako historický fakt“. In: V. Veber, ed. *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Carolinum, s. 44–63.
- Salfellner, Harald (1998). *Franz Kafka und Prag*. Praha: Vitalis.
- Sturrock, John (1977). *Paper Tigres. The Ideal Fiction of Jorge Luis Borges*. Oxford: Clarendon Press.
- „Václav Hladík“. In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, II, H–L. Zpracoval autorský a redakční kolektiv, vedoucí redaktor Vladimír Forst. Praha: Academia, s. 187–188.

Borges y Kafka: Una palabra acerca del relato „El milagro secreto“.

La contribución menciona varias figuraciones de la vida y obra de Franz Kafka en Jorge Luis Borges, distinguiendo en total cuatro „clases“. La primera se refiere a lo *conceptual* lo que refleja quizás de un modo conspícuo el ensayo „Kafka y sus precursores“; sin embargo el aporte borgeano consiste en acentuar las conocidas paradojas de Zenón las cuales implican *una postposición infinita*, característica en la visión de Borges para las novelas de Kafka, lógicamente inconclusas; en el concepto del autor, es ella lo que las *liga* a la dilatación vivida por Hladík en „El milagro secreto“, sin hablar de una anticipación borgeana en el conjunto „Etcétera“ („El brujo postergado“). La clase segunda incluye formas *presentativas*: se trata de varios textos de Kafka que aparecen en conjuntos como *Zoología fantástica* o *Libro de sueños*; la clase puede incluir también textos conmemorativos de Borges tipo *Un sueño eterno*; y quizás traducciones y prólogos. La tercera viene compuesta de distintas alusiones como lo es el caso de „una letrina sagrada llamada Qaphqa“ en el relato „La lotería en Babilonia“. Por fin, la última, la cuarta implica algo así como un „modelling kafkiano“, algo a la manera de una influencia estructural; la podemos hablar precisamente en „El milagro secreto“. – Después de resumir varias interpretaciones del relato precitado, el autor, partiendo de los resultados logrados por Daniel Balderston y Edna Aizenberg, y reexaminando *las realidades praguenses* en el relato, hace constar que la imagen de Praga en „El milagro secreto“ corresponde más a Praga de la época de Meyrink y Kafka, es decir al tránsito del siglo XIX al XX, y menos a la época de los treinta (momento de Jaromir Hladík), es decir a la de Masaryk y Čapek. Hay que añadir que el destino de Hladík viene concebido no tanto de la manera histórica como, más bien, de la simbólica.

Franz Kafka v zajetí české řeči

Josef Čermák

Názor na vztah Franze Kafky k češtví a na jeho schopnost vládnout českým jazykem není v odborné literatuře ani v obecném povědomí stabilizován, právě tak jako není ve všech potřebných souvislostech ještě popsána a zhodnocena recepce jeho díla v českém kulturním prostředí. Základní momenty vztahu k českému světu jsou dány: Narodil se a žil po většinu svého života v městě, v němž se po staletí prolínal život a kultura tří etnik, v němž se dynamicky rozvíjel, sílil a nakonec dominoval český živel a které se za jeho života z provinčního velkoměsta stalo metropolí samostatného státu, v němž se poměr vládnoucího a ovládaného národa obrátil. Neustálou přítomností českého živilu se vyznačoval i Kafkův mikrokosmos, jeho všední život v rodině, ve staroměstské čtvrti, ve školách a v zaměstnání, ve veřejném životě i na místech, kde trávil volný čas. Tyto danosti však na vyšší úroveň pozvedal Kafkův zvláštní, bez obav lze říci v jeho společenské determinaci výjimečný zájem o některé stránky českého života a kultury – vedle Maxe Broda asi nejsilnější ze všech pražských německo-židovských spisovatelů – navíc v dobách, kdy nacionalistické přehrady vytvářely na obou stranách atmosféru bojkotu nebo aspoň zdvořilého nezájmu.

Nebyl to u Kafky zájem řízený pravidly soudobého vkusu, nýbrž zájem zcela osobitý, určovaný jen vlastními měřítky. Kafka např. odhadl talent mladého Vladislava Vančury dřív, než spisovatel vydal svou první knihu, podle jedné z jeho prvních povídek. Zdá se, že Kafkův vřelý vztah k češtví se koncentroval v jeho obdivném zájmu o český jazyk. Dopisy Mileně o tom přinášejí dostatek zajímavých dokladů. Je z nich vidět, že češtinu pasivně ovládal znamenitě. V její aktivní znalosti mu však celý život bránil pocit nejistoty, tréma, která se nás zmocňuje, musíme-li se vyjadřovat jazykem, jemuž nás nenaučila matka.

Na české straně byla Kafkovi a jeho dílu poprvé věnována pozornost roku 1913. František Langer tehdy v literárně výtvarném časopisu *Umělecký měsíčník* krátce charakterizoval čerstvě vydanou prózu *Topič*, a to v duchu neoklasické poetiky, kterou tehdy krátký čas vyznával ve vlastní novelistice i v recenzích cizích knih a která vycházela z pro tuto poetiku směrodatné knihy Paula Ernsta *Cesty k formě* (Wege zur Form). Langer se s Kafkou setkával v kavárně Arco, vyměnili si při tom své knížky a zřejmě se dohodli, že Langer bude v *Uměleckém měsíčníku* recenzovat Kafkovu prvotinu *Rozjímání* (Betrachtung), neboť Kafka hned nato vyžádal od lipského nakladatele výtisk dopisem, jenž se zachoval. To byla první, kratičká epizoda kafkovské recepce v Čechách.

V roce 1919 se uskutečnil pokus vydat Kafku ve Staré Říši na Moravě v katolické vydavatelské dílně Josefa Floriana, za dlouhá léta svého působení objevitele mnoha světových autorů. Návrh vydat několik Kafkových textů ve svém překladu podala tehdy ve Vídni žijící Milena Jesenská prostřednictvím své přítelkyně Staši Jílovské-Procházkové, která tenkrát pro Floriana pracovala. Florian v té době o Kafkovi už věděl – objednal si jeho prózu *V kárném táboře* –, ale k vydání Kafky se tehdy ještě neodhodlal. Asi v tom sehrál roli nezáměr o německy psané knihy v prvních poválečných letech. Myšlenka vydat Kafku ho však neopouštěla. Chystal se k tomu hned na počátku dvacátých let – měly to snad být některé prózy z *Rozjímání* anebo *Proměna*. Objednal si totiž tenkrát ke Kafkovi ilustrace od plzeňského, tehdy v Praze žijícího malíře Karla Votlučky. Votlučka v těch letech kromě realistických kreseb staropražských objektů vytvořil v kubismem poznamenané technice linoleorytu a dřevorytu celou řadu portrétů známých postav světové kultury. Mezi nimi je i portrét Franze Kafky, a to podle jeho fotografie z roku 1917. Roku 1921, kdy Kafka ještě nebyl nikde, ani v německy mluvících zemích ilustrován, vytvořil ilustraci ke Kafkově kratičké próze *Přání stát se Indiánem*. Nepočítáme-li kresbu na obálce německého prvního vydání *Proměny* od Ottomara Starke, jde tedy v tomto případě o první ilustraci ke Kafkovi na světě. Němečtí nakladatelé se totiž po Kafkově temperamentní reakci na Starkovu původní kresbu, jejíž uveřejnění Kafka s pádným zdůvodněním zamítl, Kafku za jeho života a ještě dlouho po jeho smrti neodvažovali ilustrovat. Protože nevědomost hříchu nečiní, nemusel a ani nemohl nakladatel v českých zemích tuto překážku respektovat. Florian však ani počátkem dvacátých let Kafku ještě nevydal, svůj záměr uskutečnil později, zato vydatně. Na přelomu dvacátých a třicátých let vydal ve svých *Arších* téměř všechny prózy *Venkovského lékaře*, několik textů z *Rozjímání* a navíc i *Proměnu*, celkem dvacet Kafkových próz.

Když Florian nevyhověl jejímu návrhu, obrátila se Jesenská na S. K. Neumanna, který pak ve svém časopise *Kmen* roku 1920 v jejím překladu uveřejnil nejprve *Topiče* a vzápětí ještě šest drobných próz z *Rozjímání*. Tím se stalo, že druhá, již bohatší fáze recepce Kafky v české kultuře proběhla v krajně levicovém, anarcho-komunistickém prostředí, což mělo za následek odpovídající vulgárně marxistický výklad jeho díla. Objevuje se ve dvou nekrolozích za Kafkou, jejichž autorem byl Neumann. Kafka je v nich charakterizován jako nelítostný kritik „dnešní nespravedlivé společnosti“ a obhájce proletariátu, „tepající bohatce formou velmi složitou, ale i dojemnou“, jako „jemná a čistá duše, hnusící si tento shnilý svět a jej pitvající ostrým nožem svého rozumu“. Tento chirurgický slovník a neznalost Kafkova života a díla asi zavinily, že v jiném nekrologu byl označen za doktora medicíny a poznamenáno, že jeho sociálně kritické názory se formovaly stykem s jeho živořícími pacienty.

Tento vulgarizující výklad přetrvával v části sociologizující interpretace Kafkova díla a setkáváme se s ním po čtyřiceti letech i na známé Liblické konferenci a v sofistikovanější podobě i v kafkovských studiích padesátých a šedesátých let. Zde je třeba upozornit na velkou frekvenci a na fungování českých reálií v kafkovských, především marxistických studiích těch let, např. u Klause Wagenbacha, v jeho průkopnické, na dlouhý čas směrodatné monografii Kafkových mladých let (1883–1912). Kromě důkladné pozornosti, jež byla tehdy poprvé věnována Kafkově práci v úřadě Dělnické úrazové pojišťovny, byl hlavně v německy mluvící cizině najednou pozorněji studován český společensko-politický a kulturní život Kafkovy doby a nitky, které Kafku s ním spojovaly. První vlna odborných zájemců o Kafku nacházela v Praze, v jejích archivech i u početných ještě pamětníků, bohatý zdroj informací i obrazového materiálu a dokumentů. V euforii kafkovského boomu byla každá písemná zmínka, každé ústní sdělení přijímáno se zájmem a s nadšením oslabenou kritičností. Toho využili obratní mystifikátoři, a tak do kafkovského bádání a skrze ně i do širšího kulturního povědomí pronikly i barvitě legendy o Kafkově účasti na českých předválečných anarchisticko-bohémských aktivitách. Na scéně se objevuje nový Kafka s rudým karafiátem v klopě, kráčející v průvodu rozvášněných manifestantů, beroucí v ochranu zadržené anarchisty a platící za ně na policejní strážnici pokutu nebo pobaveně sledující komické politické projevy Jaroslava Haška na schůzi jeho Strany mírného pokroku v mezích zákona.

Mělo-li být nějak prokázáno Kafkovo radikálně levicové smýšlení a jednání, nabízela se jeho udánlivá spjatost s českým levicovým hnutím předválečných let jako jedna z mála možných cest k vytvoření legendy. Tomu

porozuměli čeští mystifikátoři. Využili svých celkem skrovných zážitků ze styků s Kafkou k vytvoření legend, které ho zařazovaly do českého kontextu jako sympatizanta s extrémně levicovým hnutím. Kafka se tak stal tichým účastníkem a materiálním podporovatelem anarchistických schůzí, manifestací a bojůvek. V hospodských lokálech a po kavárnách staré Prahy se údajně scházel s českou anarcho-komunistickou bohémou. Postupně byly jeho domněle revoltérské sklony shledávány už v dřívějších letech, dokonce v dětství a mládí. Takto prezentovaná Kafkova spojitost s českým světem samozřejmě předpokládala i jeho bezpečnou znalost české řeči, již byla v souvislosti s vytvářením jeho levicové podoby věnována velká pozornost. Kafkova znalost češtiny byla povýšena na stupeň dokonalosti a nejen to, např. počešťována byla i jeho rodina, například otec Hermann byl vydáván za Čecha, za česky mluvícího žida.

Z řady Kafkových současníků, kteří se v době jeho prudce narůstající světové slávy rozpomínali na vše, co v jeho blízkosti prožili a co o něm věděli, vynikají dva muži, kteří se pokusili pořídit vcelku konzistentní legendu o českém Kafkovi, vycházející vstříc obrazu, který si o něm v době poválečné kafkovské konjunktury vytvářela levě orientovaná část badatelů. Michal Mareš, první velký mystifikátor, muž dobrodružného života a bohémských sklonů, je tvůrcem anarchistické legendy o Kafkovi. Popsal v ní asi dost věrně své osobní zážitky z pražských anarchistických schůzí – byl to spíše jakýsi velkoměstský folklór než podvratné politické hnutí – až na to, že Kafku a jeho účast na těch shromážděních si prostě přibásnil. S Kafkou jej spojovala pouze známost z ulice. Jeho dílo četl minimálně, a jak sám přiznává, psal o Kafkovi vysloveně na přání ciziny. Jeho vyprávění je místy až naivně nevěrohodné, prosvítá z něho touha přizívit se na Kafkově nenadálé slávě.

Gustav Janouch byl mystifikátor mnohem nadanější a cílevědomější. Spíše než přispívat udánlivě novými poznatky ke Kafkovu životopisu šlo mu o to, vytvořit obratnou nápodobou iluzi autentických Kafkových výroků, které by se pak staly přímo součástí díla. Svě nijak bohaté, ale prokazatelné styky s Kafkou v letech 1920–1921 povýšil svou dosti rafinovanou mystifikační metodou na souvislé pásmo rozhovorů, o nichž si prý svého času vedl deníkové záznamy. Svým nesporným napodobovacím talentem, quasi-kafkovskou sugestivností podání a díky neověřitelnosti svých pseudodůkazů vytvořil dojem jisté hodnověrnosti, takže zejména první vydání jeho knížky vzbudilo senzací a stalo se dokonce pramenným zdrojem pro velkou část kafkovských badatelů ve všech částech světa. Narůstající pochybnosti vzbudilo až další, podstatně rozšířené vydání, v němž mystifikátor, namlsaný úspěchem prvního vydání, vydatně slevil ze své obezřetnosti.

Janouch převzal od Mareše anarchistickou legendu a ve své obrazové publikaci *Kafka a jeho svět* (Kafka und seine Welt) ji ještě obohatil o příběh malého Kafky jako zbojníka s dobově příznačným jménem pařížského atentátníka Ravachol. Tento příběh, evidentně zkonstruovaný podle známé Kafkovy cesty do školy v *Dopisech Mileně*, je dodnes zejména ve vzdálenějších zemích bohužel stále brán vážně. Janouchovy *Rozhovory s Kafkou* (Gespräche mit Kafka) byly dodnes přeloženy asi do dvaceti jazyků, a co horšího, zamořily i velkou část seriózní sekundární literatury o Kafkovi. Oddělit zrnka pravdy od omylů a výmyslů by byl obtížný úkol i pro interdisciplinární tým odborníků.

Janouch také obratně využil Neumannovy prezentace Kafky z dvacátých let a ve své polobeletristické knize *Pražská setkání* (Prager Begegnungen), vydané koncem padesátých let v NDR – Janouch všechny své kafkovské práce prozívatelně publikoval v cizině, v NDR a v Rakousku –, hodnotí Kafkova *Topiče* Neumannovými ústy podle starého receptu a přitom ve shodě se současným ortodoxně marxistickým hodnocením tamějších stranických ideologů:

Kafkova povídka *Topič* je mistrovské dílo. Jeho topič je první skutečný, veskrze nekonvenční obraz moderního pracujícího člověka, který svou prací vskutku uvádí do pohybu a udržuje v pohybu loď našeho světa, přitom je mu však všemi mocenskými prostředky takzvaného lodního řádu zabraňováno v řízení lodi. Lodivodové drží topiče hluboko dole v kotelně o samotě a v temnotě. Jenže topič chce vzhůru ke světlu, k lidem, neboť člověk se může stát člověkem jen skrze lidské společenství. Topič musí ven z temnoty. To líčí Kafka ve svém *Topiči* a osvětluje tím celé pracující a tvořící lidstvo, zápasící o uznání a lásku. Neboť podobu světa a života konec konců neutvářejí jednotlivci. Jednotlivec je slabý, může se mýlit, může ochabnout, selhat, zradit. To se lidské mase nikdy nemůže stát. Proto jsou masy tvůrci a nositeli dějin a života.

Vidíme, jak byl levicový obraz Kafky v padesátých a šedesátých letech, v cizině polemicky zaměřený především proti spekulativním výkladům díla z opačné strany myšlenkového spektra, spoluvytvářen českými reáliemi z Kafkova života a z prostředí, v němž žil. Bohužel šlo z velké části o mystifikace a legendy, cílevědomě přizpůsobované aktuálnímu uplatnění, kafkovské konjunktury a jí doprovázející euforii. Součástí této implantace silně zmytizovaného českého elementu do Kafkovy biografie byla i rehabilitace

významu české řeči u Kafky, jejího pasivního i aktivního zvládnání a užívání. Jen jejím bezpečným ovládnáním bylo možno učinit jeho chápání českého světa a styky s ním věrohodnými.

Jaká tedy byla Kafkova čeština doopravdy? Když novopečený právník po povinné jednoroční praxi u soudu nastupoval roku 1907 u pražské filiálky terstské firmy Assicurazioni Generali, musel vyplnit předtištěný formulář žádosti s podrobným dotazníkem. Na otázky v rubrice „Znáte kromě své mateřštiny ještě jiné řeči? Které? Jak daleko v nich sahají Vaše schopnosti? Pouze těm řečem rozumíte, nebo jimi i mluvíte, anebo jich používáte i písemně v překladech a článcích?“ Kafka odpověděl vlastní rukou: „česky (böhmisch), kromě toho francouzsky a anglicky, avšak v obou těchto řečech jsem bez cviku.“ A za rok nato v žádosti o přijetí do Dělnické úrazové pojišťovny, podané podle tehdy platné zvyklosti paralelně v českém a německém znění, uvedl podobně: „Jazyka německého a českého jest slovem i písmem úplně mocným, ovládá také jazyk francouzský, částečně i anglický.“ Bylo to, zejména pokud jde o češtinu, tvrzení smělé a není divu, že ani po letech nevytizelo z paměti tohoto úzkostlivě pravdomluvného člověka.

Přátelé a lidé z Kafkovy blízkosti i čeští kafkovští badatelé se k této otázce vyjadřovali opatrně a jejich názory se liší. Jednou z krajností, nicméně dosti rozšířenou, je názor, že Kafka byl bilingvní, že oba zemské jazyky ovládal rovnocenně. Tento názor o Kafkově dokonalé češtině převzala i světová, hlavně německá kafkologie, jak jsme viděli, ve vhodné chvíli i účelově. Při studiu Kafkovy češtiny je třeba odlišovat projev psaný a mluvený, to, co vyjadřuje byrokratický obrat „slovem i písmem“.

O Kafkově bezpečné pasivní znalosti češtiny je dokladů bezpočet. Četl české knihy, noviny a časopisy a dobře jim rozuměl. Jeho korespondence, hlavně dopisy Mileně Jesenské, jsou plny drobných citací v češtině, jimiž s plným porozuměním reaguje na narážky korespondentky. Milenina čeština je jím neustále různým způsobem reflektována, stává se dokonce významným pojítkem jejich citového vztahu. S oblibou vychutnává útržky z Mileniných vět nebo vytváří půvabnou česko-německou makaronštinu typu „natürlich bist Du kein nemluvně“. Dokonce nad českými slovy riskantně psychologizuje: ze slova nechápu na něho jde hrůza, věta Vy jste žid má pro něho útočný osten, Milena je pro něho hláskovou podobou slova Římankou zapomenutou ve středu Evropy, Romana, Femina... Kafkův jazykový jemnocit prozrazuje i jeho schopnost reprodukovat odposlechnuté nuance hovorové češtiny: „Jé, ona neví, co je biják! Kindásek“, otázku plavčíka na žofínské plovárně: „Chtěl byste si zajezdit?“ anebo název dětské hry „Škatule, škatule, hejbejte se“.

Nejprůkaznější materiál ke Kafkově pasivní znalosti češtiny poskytuje však jeho komentář k Mileniným překladům jeho próz. Milostně zabarvenou kurtoazii jeho připomínek nicméně proniká kritický tón. Upozorňuje například, že arme Eltern v první větě *Topiče* je třeba přeložit jako ubozí, nikoli chudí nebo že spojení freie Lüfte má složitější významovou konotaci v souvislosti s americkou sochou Svobody, tedy nejen volný, ale zároveň svobodný. Kafkův výsledný soud vyznívá v tom smyslu, že Milenin překlad je příliš doslovný:

...Jsem hluboce dojat, s jakou věrností jste to učinila, větu po větě, s věrností, jejichž možností a krásného přirozeného oprávnění, s nímž je uplatňujete, jsem se v české řeči nenadál. Tak blízka že je němčina s češtinou?

A dále pokračuje

Jenom nevím, jestli Vám Češi tu věrnost, to, co je mi na tom překladu nejmilejší... nebudou vyčítat; můj cit pro češtinu, mám také jakýsi, je plně uspokojen, ale je nanejvýš zaujatý.

Pokud jde o Kafkovo aktivní zvládnání češtiny, nezachovalo se bohužel kvalifikované svědectví současníků. Máme možnost do jisté míry posoudit jeho kvalitu podle písemného projevu, avšak dokladový materiál je velice skrovný: něco přes třicet česky psaných dopisů a sdělení z let 1908–1924. Přitom větší část dopisů není autentická: byly psány podle českých písemných předloh, podle zavedených úředních vzorů a šablon (služební dopisy adresované vedení úřadu), nebo byly překládány z němčiny a česky stylizovány cizí rukou. A tak autentických, Kafkou od začátku do konce česky psaných dopisů je hrstka, všeho všudy asi sedm.

Kafka měl se stylizací českých dopisů vždy značné potíže. Ty byly méně citelné do roku 1918, neboť v pojišťovně se úřadovalo po dvou kolech, „utrakvisticky“, v obou zemských jazycích. Právě potíže nastaly po převratu, kdy se Kafka jako loajální občan československého státu rozhodl česky korespondovat s ředitelem ústavu, jehož češtinu nota bene nesmírně obdivoval. Tu se pak obracel o pomoc na sestru Ottlu nebo ještě častěji na jejího muže Josefa Davida, českého nacionalistu s darem perfektní byrokratické stylistiky. Tak roku 1920 čteme v německy psaných dopisech Otlle ze slovenských Matliar věty: „...mé jazykové znalosti vůči neomylné češtině ředitelově nepostačí“, nebo „Jde o dopis řediteli, chtěl bych, aby

byl přeložen do krásné češtiny... Na ten překlad, myslím, nestačíš. Tvůj muž mi bude muset prokázat tu laskavost a alespoň Tvůj překlad přehlednout, zapomínám zde češtinu“.

Manželé Davidovi se tak stali překladateli Kafkových německých konceptů. Koncept putoval vždy – z Merana, z Matliar nebo z Berlína – do Prahy a po přeložení se vracel k pisateli, který v něm však – máme-li doslova věřit Kafkovu přiznání – udělal „několik malých chyb“, aby pan ředitel věřil, že jej opravdu psal on. Máme o tom svědectví v Kafkově česky psaném dopise Davidovi z Matliar:

Krásně, krásně jsi to udělal, teď já jen tam jen ještě udělám několik malých chyb, ne aby tam byly chyby vůbec, neboť, odpust', chyby najde můj ředitel také ve Tvém dopise a našel by je v každém, ale aby tam byl přiměřený počet jich.

Kafka se za tyto komplikace, které působí, sám na sebe mrzel. Trápily ho výčitky, že už tolik let klame svět. Ještě nedlouho před smrtí si v dopise Otle z Berlína vyčítá tu sedmáct let starou lež z dotazníku žádosti o přijetí do svého prvního zaměstnání:

Co mám ale já chudák – to platí zrovna tak mně jako Pepovi [Davidovi] – nyní dělat, když už jsem jednou pustil do světa tu lež o své skvělé češtině, lež, které pravděpodobně nikdo nevěří.

Ani věcně nebyla však práce Kafkovy překladatelské dílny bez problémů. Když David přeložil jeden obzvláště náročný dopis řediteli a žádost byla příznivě vyřízena, prosí Kafka švagra ještě o překlad malého děkovného dopisu. A v něm došlo k fatální chybě. Kafka v něm mimo jiné řediteli děkuje, že vlídně přijal jeho sestru a s pochopením vyslechl zprávu o průběhu Kafkovy nemoci v minulém roce, německy: „Für die gütige Einsicht, mit der Sie die nach aussen hin vielleicht etwas sonderbare, nach innen hin nur allzu wahre Geschichte meines letzten Jahres beurteilen.“ Slovem Geschichte míní Kafka historii svého zdravotního stavu v uplynulém roce. David však v neznalosti kontextu přeložil tuto pasáž takto: „Jsem vděčen Vám za Váš laskavý náhled, jímž povídku mého posledního roku, zevně snad poněkud podivnou, uvnitř však příliš pravdivou, posuzujete.“ Byla tím políčena past i na kafkovské badatele. Stáli před neuvěřitelnou záhadou, že Kafka, který se se svými díly nesvěřoval ani nejbližším přátelům, dal najednou svoji povídku k přečtení a posouzení řediteli pojišťovny, a to navíc v době, kdy už

v ní nebyl zaměstnán. Nicméně někteří badatelé se snažili „povídku“ identifikovat, jeden jako *Doupě* (Der Bau), jiný jako *Umělce v hladovění* (Ein Hungerkünstler).

Nejprůkaznějším dokladem pro studium Kafkova aktivního zvládnání češtiny jsou ty české dopisy, které prokazatelně psal bez cizí pomoci. Jsou vesměs adresovány osobám z okruhu rodiny, především švagru Josefu Davidovi, který dobře znal tajemství Kafkovy češtiny. Jsou psány bez trémy u vědomí, že pisatelovy možnosti vyjadřování v českém jazyce jsou dobře známy a není třeba nic předstírat nebo zastírat. V těchto dopisech, pravda nepřilíh početných ani obsáhlých, se Kafkova psaná čeština jeví taková, jaká ve skutečnosti byla. Malý rozsah materiálu nicméně nedovoluje dělat u některých jazykových jevů definitivní závěry.

Kafkova čeština především spočívá na gramatickém půdorysu němčiny. Je to zvláště patrné ve větné stavbě, ve slovosledu a v předložkových vazbách, např. „Je tu na blízku malý léčebný oddíl a večer to táhne přes silnici a nic jiného než ty pardalové se pořád točejí ... jeden z nich se naučil pět slov o těch pardalech a patrně ztratil tím rozum, kdykoliv se objeví, to řve.“ Souvětí jsou vystavěna podle německého větného vzorce, cítíme výraznou tendenci ke kladení slovesa na konec věty. Také aktuální členění větné a jím daný pořádek slov ve větě jsou sugerovány němčinou.

Druhým výrazným rysem je sémanticko-lexikální nejistota v užití určitých slov a slovních spojení, často také pod vlivem němčiny, např.: „teď ty skoro již podzimně chladno-teplé dny; A co děláš Ty, když nemáš nikoho, komu můžeš dělat strach před Berlínem. Pepo, mě dělat strach!“ Krajním případem sémanticko-lexikální nejistoty a neznalosti české frazeologie je použití německého obratu v českém kontextu, např. „To je jako Eulen nach Athen tragen“; „Těch 20 K předal jsem jednomu Kinderhortu.“ V nedávno nalezeném dopise Růžence Wettenglové, která pečovala o jeho domácnost ve Zlaté uličce a v Schönbornském paláci, nazývá Kafka Hradčany císařským hradem podle německého Kaiserburg, což by žádný Čech z úst nevy pustil.

Dále v Kafkových českých textech nacházíme prohršky proti rekcii a proti morfologii: např. „je tu Tatra“; „nehet pravého malíčka“ nebo „pak by ta malá dovolená ničeho nepomohla“. Často až hyperkorektní spisovnost se občas střetává s výraznými prvky hovorové češtiny. Kafka zřejmě vždy bezpečně necítil hranici mezi spisovnou a hovorovou češtinou.

Kafkovské bádání se léta trápí otázkou, kde a jak se Kafka česky naučil. Domnívám se, že to byl kontinuitní proces, že se s češtinou potýkal a česky učil vlastně celý život. Nemyslím si, že hlavním a určujícím faktorem

přítom byla škola, tj. především hodiny češtiny na gymnasiu. Ty, jak je známo, byly tzv. relativně nepovinné, tj. byly určeny hlavně studentům, kteří si znalost češtiny nepřinesli z domova. Konaly se až v odpoledních hodinách, a jak dokazují statistiky, byly navštěvovány nedbale a vyznačovaly se velkou fluktuací: počet frekventantů se mezi prvním a druhým pololetím často prudce měnil, většinou směrem dolů. Není myslím také možné ztožňovat obsah a kvalitu výuky s obsahem a kvalitou předepsaných učebnic a čítanek. Tento ideální předpoklad nelze aplikovat ani na Kafku, jehož výsledky ve výuce češtiny nebyly vynikající, nýbrž průměrné. Spíše je možno předpokládat, že Kafkovou školou češtiny byl živý styk s česky mluvícími lidmi, jimiž byl celý život obklopen: s českým personálem v rodině a v obchodě, s kolegy v zaměstnání a s českými úřady, s českými přáteli a známými. V jeho českých textech se zřetelně projevují prvky získané odposlechem. Významným zdrojem jeho znalostí byla nepochybně četba českých knih, novin a časopisů, sice nepravidelná, nicméně pozorně registrující i zajímavé jazykové jevy. Vliv četby se pak projevuje i v četných hyperkorektně spisovných obratech a vazbách. Silným impulsem přivádějícím Kafku k české řeči byl pak milostný vztah s Milenou Jesenskou nebo dlouholetá výhradně česká komunikace s Josefem Davidem, který si velice popřel na korektnost svého jazykového projevu.

Čeština byla pro Kafku jazykem osvojeným, tím, čemu Angličané říkají *second language*. Přítom však byla privilegovaná tím, že s ní byl spjat i velice intimní pouty a že pro něho měla jen velmi slabý přízvuk cizosti. O jeho schopnosti česky mluvit, tj. o jeho aktivní češtině nemáme spolehlivá svědectví. Lze říci jen to, že česky mluvil plyně, ale s přízvukem. Čeština jím prokazatelně psaných dopisů má poněkud hybridní charakter. Interference jeho rodné němčiny se projevuje jak v rovině lexikálně-sémantické, tak v rovině gramatické. Jeho čeština je poznamenána nedostatečně vyvinutým citem pro stylové rozvrstvení jazyka, snaha o spisovnost kontrastuje s častým používáním hovorových i jednoznačně nespisovných prvků, charakteristických pro mluvený jazyk. Při psaní v češtině prožíval Kafka známá muka nejistoty nebo i trémy, která se dostávají, máme-li se vyjadřovat v jazyce, který je nám citově blízký a jež potenciálně ovládáme, ale jehož taje, jemnosti a odstíny nám přece jen unikají. Hřešíme pak proti jeho přirozenosti a bereme si na pomoc svoji mateřštinu. V našich chybách, nejistotách a nesprávnostech se pak věrně zrcadlí známá propast mezi pasivní a aktivní znalostí jazyka, do něž se vcítujeme a vymýšlíme.

Čeština sehrála, jak jsme viděli, významnou roli i při vytváření Kafkovy „image“ v poválečných letech kařkovského boomu. Tvzení o Kafkově do-

konalém ovládání češtiny bylo nutným předpokladem pro jeho domnělé aktivity v okruhu českých anarchistů a české bohémsko-kumštýřské levice, pro věrohodnost tzv. anarchistické legendy. Paradoxně tak z ciziny, která se do té doby z důvodů jazykové bariéry otázce Kafkovy češtiny a jeho vztahu k českému světu pochopitelně vyhýbala, vyšel silný podnět, který těchto českých reálií využil ke konstrukci levicového obrazu Kafky. Časem se bohužel ukázalo, že materiály z české strany, o které se převratně zvěsti o slavném pražském rodákovi opíraly, jsou z valné části více či méně zdařilé mystifikace.

Franz Kafka in der Gefangenschaft der tschechischen Sprache

Der Verfasser erforscht auf dem Grunde des gesamten Faktenkomplexes die Beziehung der tschechischen Übersetzer und Herausgeber zu Kafka in den Jahren 1913–1924. Seiner Meinung nach stellen die Behauptungen von Michal Mareš und Gustav Janouch über Kafkas Beziehungen zur tschechischen anarchistischen Linke nur eine Legende dar. Auch Kafkas Kenntnis der tschechischen Sprache sollte nicht überschätzt werden. Kafka laß tschechische Bücher und Zeitungen, er kommentierte tschechische Briefe von Milena Jesenská, aber in der schriftlichen Ausdruckfähigkeit war er sich nicht sicher und schickte seine amtlichen Dokumente dem Ehemann seiner Schwester Ottla zur Korrektur.

esej

Franz Kafka: Proměna

Jorge Luis Borges¹

Kafka se narodil v židovské čtvrti Prahy v roce 1883. Byl churavý a neveselý: jeho otec jím v hloubi duše vždycky pohrdal a až do roku 1922 ho tyranizoval. (Z tohoto konfliktu a z jeho úporných meditací o záhadné shovívavosti a bezmezných nárocích otcovské autority pochází, jak sám prohlásil, celé jeho dílo.) Z jeho mládí známe dvě věci: lásku se zábranami a zálibu v cestopisných románech. Po absolvování univerzity pracoval nějaký čas v pojišťovně. Z této povinnosti ho osudově vysvobodila tuberkulóza: Kafka strávil s přestávkami druhou půli života v sanatoriích v Tyrolích, v Karpatech a v Krušných horách. 1913 vydal svou první knihu *Rozjímání*, 1915 slavnou povídku *Proměna*, 1919 čtrnáct fantastických povídek nebo čtrnáct zlých snů ve sbírce *Venkovský lékař*.

Tlak války je v těch knihách: onen tlak, jehož strašným rysem je simulování štěstí a statečného zápalu, který se lidem vnucuje... Obklíčené a poražené centrální mocnosti kapitulovaly roku 1918. Blokáda však neustala a jednou z jejích obětí byl Franz Kafka. Ten si roku 1922 založil domácnost v Berlíně s dívkou ze sekty Chasidů čili Zbožných Dorou Diamantovou. V létě 1924, kdy se v důsledku válečného a poválečného strádání zhoršila jeho nemoc, zemřel v sanatoriu nedaleko Vídně. Bez ohledu na výslovný zákaz zesnulého vydal jeho přítel a vykonavatel poslední vůle Max Brod jeho

¹ Předmluva ke knize Franz Kafka: *La metamorfosis*. Buenos Aires: Editorial Losada, La Pajarita de Papel, 1938. Přeloženo z vydání v *Obras completas*, IV. Barcelona: Emecé, 2000. Borgesovy drobné faktické nepřesnosti ponecháváme bez komentáře. – S vžitou představou, že v argentinském vydání Kafkovy *Proměny* (výbor s několika dalšími povídkami) z roku 1938 byl Borges nejen autorem předmluvy, ale i překladatelem, v posledních letech polemizují studie, které ukazují, že překlad nepoužívá argentinskou španělštinu, nýbrž španělskou, a že byl převzat z anonymního překladu vydaného v Ortegově časopise *Revista de Occidente* v roce 1925. Cf. Sorrentino, Fernando. „El kafkiano caso de la *Verwahrung* que Borges jamás tradujo.“ In: *Revista Estigma*, 1999, č. 3, s. 47–51. Dostupné z: <http://www.sololiteratura.com/sorrentelkafkiano.htm> (Pozn. překl.).

četné rukopisy. Tomuto inteligentnímu překročení zákazu vděčíme za to, že známe v celém rozsahu jedno z nejosobitějších děl našeho století.²

Dvě ideje – lépe řečeno dvě utkvělé představy – určují dílo Franze Kafky. Podřízenost je první z obou; nekonečno tou druhou. Téměř ve všech jeho prózách existují hierarchie a tyto hierarchie jsou nekonečné. Karl Rossmann, hrdina jeho prvního románu, je německý chudý chlapec, který se prodírá spleťtým kontinentem; nakonec ho přijmou ve Velkém přírodním divadle v Oklahomě; toto nekonečné divadlo je neméně lidnaté nežli svět a předjímá ráj. (Velmi osobní rys: ani v tomto obrazu nebe se lidé nestanou šťastni a jsou zde lehká rozličná zdržování.) Hrdinovi druhého románu Josefu K., na něhož postupně doléhá nesmyslný proces, se nepodaří zjistit, z jakého zločinu je obžalován, dokonce ani postavit se před neviditelný tribunál, který ho má soudit; ten jej bez předchozího rozsudku nakonec nechá popravit. K., hrdina třetího a posledního románu, je zeměměřič povoláný na zámek, do něhož se mu nikdy nepodaří proniknout, a zemře nepoznáán vrchností, která mu vládne. Motiv nekonečného odkládání určuje i Kafkovy povídky. Jedna z nich je o císařském poselství, které nikdy nedorazí kvůli osobám, jež kladou poslovi do cesty překážky; jiná o člověku, jenž zemře, aniž se mu podařilo navštívit sousední vesnici; jiná – „Všední zmatek“ – o dvou obchodnících, kteří se nedokážou setkat. V nejpozoruhodnější ze všech povídek – „Při stavbě čínské zdi“ (1919) – je nekonečno mnohonásobné: aby zadržel pohyb nekonečně vzdálených vojsk, nařídí císař, nekonečně vzdálený v čase a v prostoru, aby nekonečné generace nekonečně stavěly nekonečnou zeď kolem jeho nekonečné říše.

Kritika lituje, že ve všech třech Kafkových románech chybí mnoho středních kapitol, ale uznává, že ty kapitoly nejsou nepostradatelné. Já se domnívám, že ta výtka ukazuje zásadní neznalost Kafkova umění. Patos těch „nedokončených“ románů vychází právě z nekonečného počtu překážek, které zadržují a stále znovu zadržují jeho identické hrdiny. Franz Kafka je nedokončil, protože hlavní bylo, aby byly nekonečné. Vzpomínáte na první a nejjasnější Zenónův paradox? Pohyb je nemožný, protože než dojdeme do B, musíme projít mezibodem C, ale než dojdeme do C, musíme projít mezibodem D, ale než dojdeme do D...

² Vergilius na prahu smrti pověřil své přátele, aby zničili jeho nedokončenou *Aeneidu*, která záhadně končí u slov *Fugit indignata sub umbrar*. Přátelé neposlechli stejně jako Max Brod. V obou případech vyhověli skryté vůli zesnulého. Kdyby chtěl zničit své dílo, udělal by to osobně; pověřil tím jiné, aby se zbavil odpovědnosti, nikoli proto, aby jeho rozkaz splnil. Na druhé straně Kafka by byl rád napsal dílo šťastné a průzračné, a ne onu monotónní řadu.

všechny body; Franz Kafka nemá proč vyjmenovávat všechny příhody. Stačí nám pochopit, že jsou nekonečné jako peklo.

V Německu i mimo Německo byly nastíněny teologické interpretace jeho díla. Nejsou svévolné – víme, že Kafka vyznával Pascala a Kierkegaard – ale nejsou ani příliš užitečné. Plný požitek z Kafkova díla – jako u tolika dalších – může předcházet všem interpretacím a nezávisí na nich.

Kafkovou nejnepochybnější ctností je vymyšlení nehorázných situací. Na trvalý obraz mu stačí pár řádek. Například: „Zvíře vytrhne bičík z rukou svého pána a bičuje se, až se stane pánem, a nechápe, že je to jen iluze vyvolaná novým uzlem na bičíku.“ Anebo: „Do chrámu vtrhnou leopardi a pijí víno z kalichů; to se děje opakovaně; nakonec se počítá s tím, že se to stane, a začlení se to do chrámového ceremoniálu.“ U Kafky je zpracování méně obdivuhodné než invence. Lidé, v jeho díle je jen jeden člověk: *homo domesticus* – tak židovský a tak německý – toužící po nějakém místě, třeba sebeskrovnějším, v jakémkoli řádu; ve vesmíru, na ministerstvu, v útulku náměsíčných, ve vězení. Námět a prostředí jsou podstatné; nikoli vývoj příběhu, ani psychologická pronikavost. Proto jsou významnější jeho povídky než jeho romány; proto máme právo tvrdit, že tento výbor povídek nám cele udává míru tak jedinečného spisovatele.

Přeložila Anna Housková

Borges a sny

María Kodama¹

Když si v dětství poprvé uvědomíme, že v noci, až zavřeme oči před viditelným světem a přestaneme vnímat, co se děje kolem nás, jsme schopni si v jakési virtuální realitě promítat výjevy, které mají i nemají něco společného se situacemi v bdělém stavu, probudí to v nás udivenou zvědavost, odkud se berou ty obrazy, jež nám připadají skutečné, živé a v nichž my sami vystupujeme ve scénách někdy příjemných, jindy nemilých či hrůzoplých.

Vysvětlí nám, že je to určitá činnost mozku, který patrně v noci dál pracuje a spolu s naší imaginací mísí běžné denní věci s naším jedinečným, specifickým pohledem, jímž tyto věci vidíme, když jsme vzhůru; vše se mísí volně, bez jakýchkoli zábran a vytváří onu jinou realitu, která se nazývá sen, je-li příjemná, nebo noční můra, když je bolestná či nepříjemná. Mnohem později se dovíme, že podvědomí skrze naše sny vyjevuje podivuhodné nebo hrozné věci ponořené v hlubinách naší mysli.

Téma snu je tak dávné jako člověk. Řekové u snu rozlišovali *hypnos* a *oneiros*, sen smrti a sen života, sen každonoční. V antice se také mluvilo o věšteckých snech – už v Plútarchových *Souběžných životopisech* (kniha LXIII) čteme, jak se Julius César v noci předcházející Březnovým Idám, tedy před 15. březnem, probudil vrzáním otevíraných dveří a oken a slyšel vedle sebe svou ženu Calpurnii, jak ze sna vzlyká. Druhý den mu Calpurnia vyprávěla, že se jí zdálo, jak viděla padající zeď, kterou dal senát v domě postavit, a žádala ho, aby nevycházal, dokud se neporadí o významu toho snu. Konec příběhu všichni známe. Také žena Piláta Pontského se snažila

¹ Příspěvek Borgesovy vdovy byl přednesen na mezinárodním semináři „Kafka–Borges, Buenos Aires–Praha“, který dne 8. června 2004 uspořádalo argentinské velvyslanectví, Centrum Franze Kafky a Univerzita Karlova v Praze.

svého muže přesvědčit, aby neproléval krev spravedlivého (Matouš, XXVII, 19); i jí to bylo zjeveno ve snu.

Jako dva protilehlé póly, které však vycházejí v podstatě ze společné senzibility, jsou na jedné straně děti a také některé kmeny Afriky a Ameriky, pro které je těžké rozlišit mezi bděním a snem; na druhém pólu se nacházejí mystikové, metafyzici a básníci, pro něž je snad každé bdění snem. Jak to o staletí později hlásá Calderón de la Barca v dramatu *Život je sen* nebo Shakespeare v metafoře „ze stejné látky jsme, z níž spřádají se sny“.

Spisovatel jako Borges byl nutně tímto tématem přitahován. V celém jeho díle nalézáme básně a prózy, ve kterých se stále vrací téma snů, buď vlastních, nebo vypráví sny spisovatelů, jež obdivoval. Borges měl sny nebo noční můry od dětství do konce života. Přesto se nepřestal podívat nad tímto zvláštním „faktem snů“ a jeho vysvětlení hledal v psychologických knihách, které ho vždy zklamaly, právě proto, že o „faktu snů“ nemluvily. Lépe pochopil u svých oblíbených spisovatelů, kde našel přinejmenším spřízněný údiv.

Vzpomíná na Paula Groussaca, francouzského spisovatele žijícího v Argentíně, pro něhož bylo podivuhodné, že se po snech probouzíme normální, se zdravým rozumem.

V *Otras inquisiciones* (Další pátrání) uvádí Coleridgeův sen. Po četbě jedné pasáže z *Purchase*, v níž se mluví o stavbě paláce pro Chána Kublaje, a po požití léku Coleridge tvrdě usne. Když se probudí, ví „s jistotou, že složil, nebo převzal báseň o tři sta verších“. Mohl však zapsat pouze zlomek, který je zvětšen v jeho díle. Někdo ho vyrušil a nemohl pokračovat. Podobný je podle Borgese případ Roberta Louise Stevensona, jemuž jeden z jeho snů (jak sám píše v *Chapter on Dreams*) poskytl námět *Ollaly* a jiný sen z roku 1884 téma *Jekylla a Hyda*. Překvapivé pro Borgese je, že Coleridgeovi se o paláci Chána Kublaje zdálo v roce 1797 a báseň publikoval v roce 1816, kdy tento sen zmiňuje jako ospravedlnění, že dílo nedokončil. Borges uvádí, že o dvacet let později se objevila první západní verze *Kompendia dějin* Rášida ed-Dína pocházející ze 14. století. Tam se vypráví, že Chán Kublaj postavil palác podle vidění, které měl ve snu. Borgese na tom příběhu překvapuje, že Coleridge má v 18. století sen o básni o paláci, aniž ví, že i onen palác je výplodem snu. Borgese nadchla „tato symetrie, jež pracuje s dušemi lidí, kteří spí, a zahrnuje světa a stáletí...“. Nechávejme stranou pravděpodobné hypotézy Borges raději předpokládá, že „po zničení paláce pronikla císařova duše do duše Coleridgeovy, aby palác rekonstruoval slovy trvalejšími než mramor a kov“. Borges dospívá k závěru, že první sen obohatil realitu o palác, druhý o báseň,

podobnost snů naznačuje určitý plán a jejich čtyřsetletá vzdálenost ukazuje k nesmrtelnému strůjci. A uzavírá: „Možná jistý archetyp, dosud lidem neodhalený, jistý 'věčný objekt' (užijeme-li Whiteheadovu nomenklaturu) postupně proniká do světa, jeho prvním projevem byl palác, druhým báseň. Kdo by je srovnal, viděl by, že jsou svou podstatou stejné.“

Můžeme si všimnout, že toto vše hluboce souvisí s povídkou „Kruhové zříceniny“ o člověku, jenž má sen, a sám je snem. *Dunne en An experimented with time*, říká Borges, jenž předkládá krásnou teorii, že každému z nás je „snem dána malá osobní věčnost, která mu dovoluje vidět svou blízkou minulost a svou blízkou budoucnost“. To vše člověk ve snu vidí jediným pohledem, jako Bůh vidí celý vesmírný proces, jak říká Boetius, „v jediném skvělém, závrtném okamžiku, jenž je věčností“.

Tuto myšlenku najdeme v povídce „Alef“, kde v malé kouli je v jediném bodě obsažen celý svět. Zruší-li se čas a prostor, lze na okamžik a v okamžiku dosáhnout věčnosti. Borges to skvěle vyjadřuje v „Tajném zázraku“, povídce umístěné v Praze. Vojska Třetí říše vstoupí 15. března 1939 do Prahy, Jaromír Hladík je udán a zatčen 19., trest smrti má být vykonán 29. března v devět hodin ráno. Před popravou Hladík prosí Boha o jeden rok na dokončení svého díla. To se mu podaří, jenže od chvíle jeho prosby do chvíle výstřelu, který mu přináší smrt, uběhnou pouze dvě minuty; v těchto minutách mu Bůh dovolil vystoupit z plynutí času a „vidět“ celek svého díla. Praha – přítomná v Borgesově díle (inspirovaná *Golemem*, jehož četba ho začátkem 20. století zasáhla) – poskytne Jaromíru Hladíkovi v „Tajném zázraku“ onu možnost simultánního vidění vně časového plynutí, jak je to vlastní Bohu a jak to sám Borges zažil, podle povídky „Alef“, v jednom sklepe v ulici Garay v Buenos Aires. (Borges vydal „Tajný zázrak“ poprvé v časopise *Sur* roku 1943.)

Jako úhly trojúhelníku, v jehož středu je boží oko, tvoří třetí bod či třetí položku této trilogie Borgesův obdiv ke Kafkovi.

Borgesovu světu není nic tak vzdáleno jako svět Kafkův, a přesto jsou v podstatě stejné. Kafkův svět s tísnivým byrokratickým řádem, který se stává vězením pro citlivého imaginativního člověka, mučeného okolím, z něhož se snaží uniknout. Svým vynikajícím dílem vytváří popis světa, pro který se vžil přívlastek „kafkovský“ na označení právě onoho labyrintického vězení byrokratického řádu, tak podobného Piranesiho grafikám, které Borges hluboce obdivoval.

Borges přeložil Kafkovu *Proměnu*, vydanou roku 1938 nakladatelstvím Losada: tato povídka v něm zanechala hluboký dojem. Protagonista Řehoř Samsa, obchodní cestující, se po neklidném snu probudí a vidí, že se pro-

měnil v obludný hmyz. Samsa se domnívá, že ještě sní, ale postupně si uvědomuje, že je vzhůru, a začíná celou proměnu brát jako něco přirozeného. Teprve druzí lidé mají k jeho osobě odmítavý postoj, až pro ně je něčím obludným. Okolí mu upírá statut osoby, a když členové rodiny uvažují, jak se ho zbavit, protagonista zemře. Je to příklad deperzonalizace, kterou okolí vytváří při jakékoli změně bytosti, jež poruší, ať z jakéhokoli důvodu, pravidla uspořádaného světa, který se snaží udržet neprodyšný řád. V předmluvě k *Proměně* Borges shledává u Kafky dvě obsese: podřízenost a nekonečno, a mluví o nekonečných stupních nemožnosti dát světu řád. Když si protagonista uvědomí proměnu, která je konečkonců neustálou změnou vesmíru, pokusí se uchýlit do ideje snu: realita je pro Řehoře Samsu příliš strašná, proto chce do snu uniknout. Skutečnost mu vnucuje proměnu, například mu znemožňuje spát, protože spával na boku, a to jako hmyz nemůže. V nečekané situaci se nemůže uchýlit ke zvyku. Když je uspořádaný svět porušen, přijímá to jako fakt, který patří k realitě.

Obraz snu by tak nahradil realitu chaosu, nepředvídatelných situací. V tom vidíme Kafkovu hrůzu z nutnosti čelit chaosu jako takovému. Zde bychom měli sen jako možnost úniku. Řehoř Samsa pochybuje o reálnosti toho, co vidí, a jestliže se v uspořádaném světě proměna musí přijmout jako něco, co patří do skutečnosti, vůči celkové nereálnosti světa lze uniknout skrze ideu snu. Sen by byl pro Kafku nejen únikem, ale i výrazem odporu k tomu, aby se postavil tváří v tvář temné chaotické skutečnosti, která ho nakonec ovládla.

Borges velmi dobře znal ono podivné putování světem snů u Kafky, protože měl, jak jsem řekla, sny a noční můry. V Borgesově díle najdeme poctu Kafkovi, již je báseň nazvaná „Ein Traum“ (Sen), kterou vám přečtu:

Věděli to všichni tři.
Ona byla Kafkovou družkou.
Kafka si ji vysnil.
Věděli to všichni tři.
On byl Kafkovým přítelem.
Kafka si ho vysnil.
Věděli to všichni tři.
Žena řekla příteli:
Chci, abys mě dnes v noci miloval.
Věděli to všichni tři.
Muž jí odpověděl: Když zhřešíme,
Kafka o nás přestane snít.

Jeden se to dověděl.
Nikdo jiný na zemi nebyl.
Kafka si řekl:
Když teď oba odešli, zůstal jsem sám.
Přestanu sám sebe snít.

Nacházíme tu i souvislost s Schopenhauerovou teorií (naučil se španělsky četbou Calderónova *Život je sen*), podle níž život je vůle, vůle potřebuje touhu. Když zmizí obě postavy, jež tvoří Kafkův svět (přátelství a láska), jeho vůle v té chvíli zůstane bez touhy a stává se nicotou. Vstupuje do nirvány.

Na závěr vám povím jednu podivuhodnou zkušenost. Jednou, bylo to ve Spojených státech, se Borges probudil a nadiktoval mi báseň. Právě tu báseň, kterou jsem vám právě přečetla; můžete ji najít ve sbírce *La moneda de hierro* (1978, Železná mince). Pro Borgese, jak známo, bylo při jeho perfekcionismu příznačné, že své básně stále znova opravoval, nejen v době psaní, ale také od jednoho vydání díla k druhému. Toto je jediná báseň v celém jeho díle, kterou nikdy neopravil. Jednou jsem se ho zeptala proč a jeho odpověď byla překvapivá, řekl mi, že ta báseň mu byla nadiktována ve snu tak, jak mi ji řekl, a nemá proto právo ji měnit. Když jsem ho upozornila, že to odporuje jeho teorii – například „když se nám zdá o nějaké knize, vymýšlíme každé ze slov té knihy, ale neuvědomujeme si to a bereme je jako cizí“, anebo „všechno, co se nám zdá ve snu, jsme nějak připravili a zapojili; dospívám k závěru, nevím, zda je vědecký, že sny jsou nejstarší estetickou činností“ –, odpověděl zcela přirozeně a s přesvědčením: „Nemůžu ji změnit, protože Kafka mi ji nadiktoval.“ Možná má Borges pravdu a stejně jako člověk, jenž má sen, a sám je snem, vytvořil Kafka „báseň“ skrze Borgese anebo ji vytvořil Borges skrze Kafku.

Přeložila Anna Housková

Pokus o stanovení hranic Kafkova světa

Ezequiel Martínez Estrada¹

Dílo Franze Kafky je svou nesmírnou literární kvalitou natolik pevně zasaženo v metafyzické koncepci, že si čtenář děj každého jeho románu či povídky spojuje s událostmi v řádu univerza. Tušíme, že děj, epizody a postavy, které nemají v povídce samé ani počátek ani konec, jsou završeny, vysvětleny a ospravedlněny v širokém neznámém kontextu, jako by se jednalo o malé, jasně ozářené výseky z nějakého organismu či malá kolečka soukolí, které zůstává skryto ve tmě, ale o němž najisto víme, že funguje s neomylnou přesností.

Je proto třeba, abychom se pokusili rekonstruovat strukturu onoho nezměrného implicitního systému a skrze přesvědčivý výklad metafor stanovili několik referenčních a srovnávacích bodů.

Při interpretaci Kafky není nejpřímější cestou směřovat rovnou k závěrům, nýbrž sledovat křivky obrysu, v jehož mezích se skutečnost literárního textu slévá se skutečností světa a v němž sám rozum neznamena víc než údaj pochybné hodnoty. Řád Kafkova světa lze vymezit – ustavit, chcete-li – v konstelaci myšlení a senzibility počátku dvacátého století. Básníci, filozofové a vědci, každý sám a přitom shodně usilovali dát větší pružnost tuhé architektuře vědění a cítění, a to tím, že omezovali či popírali nedotknutelná práva postulátů rozumu a jistoty vžitých představ. Fyzický a biologický svět si uchoval sotva pár rysů z původního rozvrhu pozitivních věd minulého století a cítíme, že se ze sutin provizorního stavebního lešení, které se zřítilo spolu s velkou částí budovy samé, člověk obrozuje do jistějšího světa. Rozum a logika, které vystavěly onu zázračnou továrnu, ji začaly přestavovat,

¹ Poznámka redakce: Ezequiel Martínez Estrada (1895–1964), argentinský básník a esejista, byl Kafkovým dílem zaujat podobně jako další osobnosti hispanoamerické literatury (Borges, Sabato, García Márquez, Nicanor Parra). Zveřejňujeme jeden ze tří esejů o Kafkovi zahrnutých v knize Martíneze Estrady *En torno a Kafka y otros ensayos* (Barcelona: Seix Barral, 1967).

aby jí daly větší stabilitu. A právě rozum a logika takřka k základům strhly její vratké části,² aby získali absolutní, matematickou jistotu strukturních zákonů v oné nestálé skutečnosti, jejímiž opěrnými body jsou principy statistiky a indeterminace. Tuto novou intuici, zavedení nových mentálních a smyslových orgánů, které pomocí simultánního bifokálního vidění vytvořily novou techniku rozumění a pocítování světa věci a života, poprvé vyjádřilo několik výjimečných mužů, takřka současníků: Kierkegaard, Gauss, Poe. Další, kteří následovali (Nietzsche, Whitehead, Spengler, Lobačevskij, Einstein, Schrödinger, Dostojevskij, Joyce, Kafka), zdokonalili nástroje nového myšlení a intuice. Věci a bytosti jsou umístěny do netušeného „pole“; zdá se, že vztahy a funkce jsou důležitější a jistější než věci či bytosti, a lidská existence se ukazuje jako příběh, který bude třeba teprve napsat. V tomto okamžiku se objevuje Kafka a jako nikdo před ním používá pro vnímání a záznam této reality člověka v cizím světě nástroj, který byl v zápalu výzkumů opomenut: čistou intuici, životní kompas zvířat a dávnou schopnost člověka, jenž tvořil mýty, převáděl věci na čísla a obrazy a užíval k domluvě artikulovaný zvuk.

Tento svět už nejde popřít; nelze také popírat, že člověk existuje jakožto tělo uvnitř „pole“ záhadných sil, které určují jeho chování, biografii a osud. Může ho zjišťovat a pokoušet se vysvětlit dvěma metodami: metodou čistého rozumu (logikou a intuicí, což jsou podle Poincarého navzájem komplementární schopnosti), nebo metodou čisté intuice (návrat k níž dnes sotva začínáme tušit).

Člověk kráčet cestou, která je mu vlastní, a tou je cesta rozumu. Z rozumové úvahy nad mýty, čísly, představami a zvuky vznikla určitá realita. Přitom opustil cestu intuice, jejíž výsledky by konstituovaly „jinou realitu“. Bylo to nevyhnutelné a bylo to také ke slávě člověka, neboť jen rozumovým usuzováním mohl v průběhu staletí dospět k odhalení, že rozum není neomylný orgán, ale pomocný nástroj. Cesta intuice jako orgánu téměř čistého zkoumání postačovala ve světě rostlin a ve světě zvířat, jejichž kosmos se od našeho liší natolik, že je pouhým rozumem absolutně nepoznateľný. Můžeme třídit do systémů hmyz, rostlinstvo, savce; nic víc. Linné je největším představitelem pojmání přírody pomocí klasifikačního systému a Darwin je mezním případem racionalistické a mechanické interpretace téže klasifikovatelné přírody. Rozum racionálně uspořádal svět a nadále se spojil s jeho racionálním chápáním a výkladem.

² Louis de Broglie o těchto budovách říká: „...nejsou pozdějším pokrokem strženy, ale včleněny do rozsáhlejších budov“. (*La física nueva y los cuantos.*)

Ale je tu i něco jiného, už je to patrné. Existuje „svět“, jak jej pojmá teorie relativity, i další ještě složitější světy; existuje svět živých bytostí, jak jej začínají chápat neovitalisté; a uvnitř světa relativity a neovitalistického kosmu existuje i svět lidí. Tento svět nelze vypočítat, vycítuje se a dá se intuitivně předávat ostatním. V tom nedošel nikdo dále než Kafka, neboť jeho intuice působí uvnitř struktury těchto systémů, a jeho díla proto vnímáme jako viditelné části širé záhadné reality. S ním se vracíme k Platónovi, k Platónovi dialogů o metafyzice a estetice, oproštěnému od diskrepance jeho žáka Aristotela i doktrín jeho pseudoučitele Pýthagora (příležitostně označovaného pseudonymem Sókratés). Vracíme se především k Lao-c', možná jedinému Kafkovu „mistru“, ať už o něm věděl či ne.³

Kafkův „svět“ je světem veškerých bytostí s výjimkou člověka, uvnitř kterého si ale člověk vymezuje svůj lidský systém života a porozumění; není to tudíž svět logický, ale dramatický. Je to také nelogický, mytický, absurdní, pradávny svět snů, které se neliší od bdění, avšak promlouvají zapomenutým jazykem, jehož kód se pokouší najít. I v lidském těle jsou jako ve snu, jen ještě hlubším, uloženy miliony let bez rozumu z dob počátků.

Proto je zkrátka naivní tvrdit, že v Kafkovi lze všechno vysvětlit tím, že na každodenní události aplikuje techniku snění snů, s jejich nahodilými spojitostmi, pružným časem a průhledy přes hranice nekonečna a nevyvětlitelná. To by nás nezneklidňovalo, šlo by jen o techniku, nic víc. Avšak i tato prostoduchá vysvětlení jsou možná potřebná k tomu, abychom si udělali představu o opaku, možná je to jediný nástroj, pomocí něhož si rozum dokáže vymezit onen svět struktur a funkcí (kde jedinec nepotřebuje ani duši ani jméno), svět tušené věčnosti a univerzálnosti, svět přídavných jmen a příslovcí (mnohem významnějších a určitějších než podstatná jména a slovesa). Opakem jsou ryzí „tabu či noese“, jimiž zůstává esenciální svět ptáků, ještěrek, růžových keřů a motýlů. Svět, který se pro člověka ještě úplně neztratil, neboť je obsažen v něm samém, který nepřerušuje ani nerozdvojuje jeho život na dny a noci a z něhož má jen prchavě nahodilé záblesky intuice či vzpomínek.

Z tohoto světa, který jako dávné kultury pod dlažbou nových měst zmizel zapomenut pod formulami sylogismů a teorémů, pro nás Kafka vynáší k povrchu vědomí, do oné tenké, šedé kůry našeho bytí – a to nikoliv cestou reflexe – mystické poselství údivu a hrůzy, u nikoho předtím tak živoucí

³ V knize *Lao-c' a taoismus* od Richarda Wilhelma jsou uvedena německá vydání tohoto čínského filosofa: *Laotse, Taoteking, das Buch des Alten vom Sinn und Leben*. Od téhož autora: Jena: 1911 a *Laotse's Buch vom höchsten Wesen und vom höchsten Gut* od Julia Grilla. Tübingen: 1910. Kafka je mohl číst. To je, pokud vím, jediný precedens pro jeho intuitivní způsob vnímání světa.

a jasné. To, co se nám Frobenius, Freud a Nietzsche pokoušeli vysvětlit jako blouznění osvíceného rozumu prostřednictvím téhož systému racionálního uvažování, kterým jsme vytěsnili svět, jemuž intuice dříve rozuměla, vyjadřuje Kafka jazykem vlastním danému problému: slovy, která znovu tvoří mýty a symboly. Jeho svět tedy není světem hmatatelných bytostí a věcí, nýbrž je sestaven z dokonale strukturovaných mezer, v nichž se věci a bytosti ocitají z nevysvětlitelného důvodu, s nevyhnutelnou osudovostí. Používá pouze intuici, pro umělce jediný a legitimní nástroj porozumění. Čteme jeho povídky a za jejich neostrými hranicemi vidíme nejasný obraz, který zahrnuje všechno, uvnitř kterého je autor, jeho povídka i my postavami jiného příběhu. Čteme a jako bychom jinými orgány, než které užíváme při četbě, vnímali, že pod vytištěným textem zůstávají nezřetelné stopy naší vlastní biografie. Ať Kafka zvolí jakýkoli děj či zápletku, víme, že čteme kapitolu z nikdy nenapsaných dějin člověka.

Nemělo by se tedy u jeho románů a povídek mluvit o absurditě, protože absurdita z nich byla pečlivě vyjmuta – jako u Poea – a promítnuta mimo jejich obvod, do zámezí, které je obklopuje. Stejně tak ani rozumnost jeho postav, které sotva kdy uvažují rozumně, jejich jedinečnost rozpoznatelná obvykle jen podle vzezření a jména omezeného na pouhé iniciály, nesmyslnost či nepochopitelnost jejich jednání neleží v jeho dílech, v bytostech a věcech samých, ale ve smyslu kontextu, onoho světa, který rozum nechápe.

Má Kafkův „svět“ zaručeno, že nebude šíleným světem, který Dostojevskij nechává v románech vystupovat jako beztvorou postavu bez role? Ano: je to naprosto logický svět. Ručí za něj rozum, neboť je vybudován jakoby rukou architekta, a ručí za něj hluboká intuice, neboť je ožívován symboly. Sny a blouznění leží mimo pacienta a rozřešení jeho viny také, vše co předtím zakládalo tragédii člověka, jeho závat z pádu do největších hlubin introspekce, je promítnuto mimo něj, mnohem víc než v Sofoklových tragédiích, kde osudovost proniká duší hrdinů a zažehuje v ní lítost a děs. Toto všechno tvoří „pole“, mezery v příběhu bez vypravěče, v prázdném úlu, ve struktuře, které zajisté život odpovídá a v níž jsou umístěna těla se svou příslušnou psychologickou zátěží; to vše jsou pouze údaje k tomu, aby-chom mohli pochopit nebo vytušit opravdovou realitu člověka.

Přeložila Martina Mašínová

Hana Šmahelová

„Není báseň, čtenáři, co čísti budeš, ačkoli básně podobu má, než jsou věci pravé ...“ – říká Komenský v předmluvě svého jediného výpravného díla.¹ Jak tomu má ale čtenář věřit? Vždyť následující řádky otvírají před ním jakýsi pomyslný prostor, který se v jednotlivostech sice podobá městu, avšak zároveň má být i celým světem; stejně podivné jsou postavy, ne-reálný je čas, a tím i dění, jímž je tento fantastický svět – labyrint zaplněn. Na druhé straně se ale Komenský netají tím, že „prvá část obrazně líčí hříčky a marnosti tohoto světa“, a druhá „popisuje zčásti *jinotajně*, zčásti zjevně pravé a trvalé štěstí synů Božích“ (s. 201). Přesto není v těchto tvrzeních žádný rozpor, jen potvrzení známé skutečnosti: prostředky, které Komenský v *Labyrintu* použil – od alegorie a symbolu, až k expresivitě a hyperboličnosti jazykového stylu, nezakládaly v literárním diskursu 17. století takovou fantazijní skutečnost, jež by byla vlastní jen samotné obrazné představě básně – smyšlenky. Podle pravidel dobové rétoriky šlo o analogii ke skutečnosti, a tím i k pravidlům empirické pravdy a racionálního objektivního úsudku.

Komenský mohl sotva tušit, jak se vztah mezi „Wahrheit“ a „Dichtung“ jednou zkomplikuje, a to nejen pro literární vědu. V širším kontextu literárního vývoje souvisela tato proměna mimo jiné také s ústupem analogie (stejně jako dalších forem: paralely, exempla, podobenství) ve prospěch svébytného příběhu, který potom zejména v podobě románu rozšiřoval skutečnost svou vlastní nezastupitelnou dimenzí „pravdivosti“.² Komenský tyto ambice zcela jistě neměl, jeho záměr se naopak opíral o vědomí a respek-

¹ Komenský, J. A. *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Odeon, 1970. Edice a doslov A. Škarka.

² P. Ricoeur mluví v této souvislosti o *metaforické referenci*, v níž vidí „negativní podmínku toho, aby mohla být uvolněna mnohem radikálnější schopnost textu odkazovat k oněm aspektům našeho bytí ve světě, která nelze vyslovit přímým způsobem“. *Čas a vyprávění*, I. Praha: Oikoyemenh, 2000, s. 125.

tování hranic mezi oběma kategoriemi, tak jak to ostatně bylo v literatuře jeho doby běžné. To však na druhé straně neznamená, že nemohl napsat dílo s jistými náběhy k překročení hranice mezi „básní“ a „pravdou“, dílo, v němž – jak se domnívá jeden z nejvýznamnějších českých znalců a editorů jeho díla A. Škarka – jsou „zárodky velké skladby románové i velkého dramatu barokního typu“ (1970, s. 211). Otázkou ovšem je, jak tyto „zárodky“ vymezit nejen v obecné rovině, nýbrž hlavně ve struktuře *Labyrintu*. K odpovědi se lze jistě dobírat mnoha způsoby. V následující úvaze se pokusím ukázat, že těžiště tohoto problému leží v trojúhelníku vztahů mezi metaforou, fikcí a skutečností.³

K tomu, aby obrazným způsobem mohly být podány „věci pravé“, je potřeba dodržet určité podmínky. Především by měl mít čtenář možnost rozpoznávat za zvoleným zástupným znakem (obrazem) koncept základní výchozí představy (předmětu), která mu poskytuje jednoznačnou sémantickou instrukci pro dešifrování všech analogií obsažených v tomto spojení.⁴ Pokud by tomu tak nebylo, mohou oba komponenty prolnout a vytvořit metaforu, která – na rozdíl od alegorie – navazuje víceznačné, asociativně založené významové vztahy. Na první pohled je zřejmé, že Komenský eliminoval tuto možnost na minimum, když referenční horizont pro „labyrint světa“ a „ráj srdce“ vyznačil velmi jednoznačně už podtitulem: je to „světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a kolotání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání“.

Přesvědčení o marnosti všeho světského konání a o spáse v duchovním životě představovalo v období reformace frekventované téma náboženských i filozofických traktátů (ostatně v předmluvě je *Labyrint* jako traktát označen). Z hlediska ideového tématu a obsahu nepřicházel tedy Komenský s ničím novým. Ani alegorická konstrukce, v níž je nejen lidské „matení a kolotání“, nýbrž celý systém společenského uspořádání, etického i duchovního řádu přenesen do konceptu města – labyrintu, nesta-

³ Nejprve je třeba upřesnit, v jakém význam tyto tři pojmy používám: metaforu nechápu jen jako rétorickou figuru; v tomto pojmu akcentuji především způsob nepřímého označení založeného na různých druzích sémiotických vazeb, z nichž se vytváří obrazný koncept určitého názoru, postoje či komplexnějšího vjemu; v pojetí fikce jako „mimesis“, jejímž jádrem je zřetězení určitých událostí do zápletky (*mythos*), vycházím z výkladu P. Ricoeura (*Čas a vyprávění*, I, cit. vydání, s. 56–87); skutečností jsou míněny vnější referenční horizonty, k nimž dílo odkazuje.

⁴ N. Frye (*Velký kód*. Brno: Host, 2000) spojuje alegorii s deskriptivním a konceptuálním užíváním jazyka, které je charakteristické pro období renesance a humanismu: „Po rozšíření metonymického jazyka bývají příběhy často používány jako konkrétní ilustrace abstraktních argumentů, jinými slovy jako alegorie“ (59). O různých typech alegorie pojednává Frye také v knize *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003, s. 108–112.

věla čtenáře před žádnou interpretační záhadou. Tento topos měl již dlouhou literární i výtvarnou tradici a patřil k poměrně rozšířeným výrazovým prostředkům humanistického písemnictví.⁵ V české literatuře ještě před Komenským čerpal z okruhu této alegorie například Nathanael Vodňanský z Uračova (*Theatrum mundi minoris*, 1603) nebo Václav Porcius Vodňanský v rukopisném biblickém slovníku *Duchovní město jménem Rozkoš duše*, 1610). Bezprostřední inspirací a vzorem pro hlavní alegorický rámec skladby, pro její kompozici, postavy a řadu dílčích motivů byly však spisy německého teologa J. V. Andreae (*Peregrini in Patria Errores*, 1618, a *Civis Christianus*, 1619), k jehož dílu měl Komenský názorově velmi blízko.⁶ Příznačné je, že nedlouho po Komenském zpracoval velmi podobné téma také anglický kazatel John Bunyan v knize *Cesta pouťníka z tohoto světa* (1675), která se stala jedním z nejoblíbenějších a nejvíce překládaných děl své doby.

Lze tedy předpokládat, že čtenář *Labyrintu* byl již samotným tématem a zejména známými výrazovými prostředky přímo naváděn k tomu, aby význam alegorií i dalších rétorických figur hledal hlavně v mimoliterárním, zřetelně vyznačeném referenčním horizontu. Pro naplnění zamýšleného poslání spisu – to znamená pro rozvinutí zejména apelativní a persuasivní funkce – bylo důležité, že se tato referenční oblast skládala z několika vrstev: 1) nejvýraznější postavení v ní zaujímá obecná problematika vyjádřená už samotným tématem spisu: rozvaha nad světem a duchovním útočištěm člověka, jež má svoji dlouhou tradici v dějinách lidského myšlení, jak také Komenský v četných odkazech připomíná; součástí této vrstvy je také názor, který již autor k těmto otázkám zaujal a předem sdělil; 2) další vrstvu tvoří interpretace bible, která byla jak autorovi, tak čtenářům autoritou a zároveň společným kódem pro celou řadu motivů a výpovědí; 3) specifická oblast referencí vznikla prolnutím individuální zkušenosti autora se zkušenostmi a názory jeho potenciálních recipientů (patří sem také řada konkrétních dobových událostí a jevů, na které jsou v textu nepřímé narážky). Nejen z literárních předloh, ale právě i z této vrstvy, která má charakter jakéhosi „kolektivního“ povědomí (zkušenosti) a představ, vystoupily hlavní alegorické postavy poutníkových průvodců a s nimi i zárodek dějového konfliktu – zápletky: „průvodčí moji a každého, kdož v svět tápá,

⁵ O různých typech labyrintů zobrazených v literatuře, ve výtvarném umění i v architektuře pojednává Hocke, G.-R. *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda, H+H, 2001.

⁶ Novák, J. V. *Labyrint světa a ráj srdce a jeho vzory*. In: *Časopis Českého muzea* 69, 1895, s. 57–70, 190–211.

vpravdě jsou dva: Drzost myslí ... a obecného zmámení brylle, skrze něž vše naopak vidíš, na nosu tvém strmí“ (13).

V propojení všech těchto vrstev získává hlavní obrazná konstrukce města – labyrintu zřetelný, jednoznačný a „obecně dostupný“ referenční horizont. Takto vyznačená alegorie má tendenci vtahovat do svého sémantického pole všechny další stavební prvky textu a prostřednictvím vnějších referencí je zasadit do významového kontextu některé z daných vrstev. Uvnitř samotného textu posilují tuto tendenci vysvětlující glosy po stranách textu. Například k obrazu rynku, na němž se procházejí studenti a mistři, z nichž mnozí nemají oči, jiní uši, se pojí vysvětlení: „I mezi učenými nedostatky“. Stejnou funkci má také alegorizace abstrakt (postavy Spravedlnost, Pokora, Ctnost, hrad Fortuny, hrad Moudrosti apod.). Stejně tak hlavní kompoziční linie – poutníková cesta městem – představuje zřetelnou obraznou analogii k tématu díla a jeho ideovému rozvrhu (ulice jsou stavy a řády světa, ryňky, síně, věže, domy a brány jsou prostory, v nichž se odehrávají jednotlivé činnosti atd.). V těchto postupech se také Komenský nejvíce přiblížil svému vzoru – dílu J. V. Andreae. Srovnáme-li však jednotlivé scény u obou autorů, ukáže se zajímavý rozdíl: zatímco u Andreae převažují statické výčtové popisy a obecná pojmenování, v *Labyrintu* je nápadná opačná tendence k oslabování abstrakt a konvenčních alegorií ve prospěch významově volných, a tím i potenciálně víceznačných pojmenování.⁷ Projevuje se to zejména u sloves, která se při popisech jednotlivých stavů, jednání a dění spojují v řetězce.⁸ Tyto sémantické jednotky, jejichž těžiště leží v rovině jazykové (lexikon, syntax, styl), nacházejí mnohem obtížněji cestu k hlavnímu referenčnímu horizontu. Dochází k tomu, že jejich významový potenciál je pouze zčásti vysát alegorií, zatímco zbytek se kupí uvnitř díla, v smyslové konkrétnosti jednotlivých scén, v dynamice jejich vnitřního dění. Tak je tomu například při pozorování života soldatského: „Oni (vojáci) pak usadíc se chlemtali zase: a naperouc se a nalejíc se do němoty, pak se pokáceli a chrápali. Potom je vyvedli na plac, kdež na ně déšť, sníh, kroupy, mráz, slota, žízeň, hlad a všeliké neřesti přšely, že se ne jeden třásl, drkotal, chřádl, scepental, všem psům, krkavcům na pokrm“ (89).

⁷ O rozdílu mezi konstrukcí a typem alegorie u J. A. Komenského a J. V. Andreae pojednává H. Šmahelová ve studii „Alegoričnost v Labyrintu světa a ráji srdce J. A. Komenského“. In: *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum 2002, s. 18–19.

⁸ Podle D. Čyževského působí slovní řetězce v první části díla jako stylistický prostředek, který ovlivňuje vyznění textu v obraz „matení a kolotání světa“, v metaforu jeho chaotičnosti a nelogického uspořádání. Srov. Das „Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens“ des J. A. Comenius. In: *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 1956, s. 59–85.

Jak se poutník blíží svému cíli, je tato tendence stále zřetelnější a začíná se dožadovat vlastního významového určení. Lze říci, že uprostřed pole vymezeného určitými racionálními referencemi doutnají ohniska, jejichž sémantický potenciál je širší a schopný uchopit skutečnost ve větší mnohotvárnosti a víceznačnosti – konkrétně: zatímco jeden typ alegorie vyjadřuje chaos světa jako obraznou analogii k tezi, jež je obsažena ve vnějším významovém horizontu, potom alegorie přesahující k metafoře jsou schopny zmocnit se fenoménu chaosu v komplexnosti jeho různých podob, projevů a významů, přiblížit ho nejen poznání, nýbrž i procítění. Tato ambivalence obrazného vyjádření rozechvívá celou sémantickou konstrukci díla, protože nezůstává omezena jen na rovinu jazykových prostředků a na repertoár obrazných motivů. Například řetězce sloves kumulují činnosti a děje, jejichž posloupnost a průběh nemohou odpovídat realitě, jak je tomu například ve scéně z rodinného života: „Měli zajisté větším dílem páteře plodu okolo sebe, uzdami k sobě přizpínaných, kteříž jim křičeli, vřeštěli, smradili, nešvařili, stonali a mřeli; ať mlčím, s jakými bolestmi, pláčem a nebezpečnostvím vlastního života na svět jich přiváděli“ (37). Tak, jak je zde barvitost popisu oslabena věcná určitost alegorie, otvírá se prostor asociativním představám, a tím i volnějšímu významovému určení. Podstatné však je, že napětí mezi statickým alegorickým schématem a živou, imaginativní konceptuálností metafory projevuje se zde ve vztahu k času. Tato kategorie určuje epickou linii díla a obrací tak naši pozornost k jevům, které prostřednictvím narativní konfigurace vytvářejí příběh – fikci.

Poutníková cesta „labyrintem světa“ až k „lusthausu srdce“ je sledem událostí – setkání, jež jí dávají podobu příběhu. Její narativní konfigurace je však stále součástí výchozí alegorické představy, a proto také zůstává podřízena významové intenci jejího sémantického pole. Stejně, jako tomu bylo u alegorických pojmenování, i v případě narativních prostředků se přitom uplatňuje dominantní postavení vnějšího referenčního horizontu: ještě dříve, než začne vyprávění, sděluje Komenský čtenáři, že poutníková cesta za poznáním odpovídá obecné lidské zkušenosti, která reprezentuje vrstvu „kolektivního povědomí“: „všickní takměř lidé ven z sebe vybíhajíce, v světě a věcech jeho, čím by mysl kojili a pokojili, hledají ...“ (11). Je však třeba dodat, že kromě toho má topos hrdiny putujícího světem pevné zázemí nejen v literární, nýbrž také v předliterární tradici – v mýtech a v pohádkách. Avšak na rozdíl od těchto příběhů, není hrdinova cesta městem – „labyrintem světa“ spojena vlastně s žádnými dramatickými záhadami, jež by zauzlovaly děj. Přesto se zdá, že vstříc dobrodružství a věcem neznámým nemusí vždy jít jen ten, kdo podle tradice hrdinské epiky překročí práh svého

domu a vstoupí do neznámého prostoru. Neméně překvapivá zjištění mohou čekat i postavu, která z úvahy v podstatě traktátové vkročí do mnohostranného světa fikce – příběhu. Právě na takovou pouť poslal Komenský svého hrdinu, a dlužno říci, že ho na to vybavil dost skromně: dal mu především touhu poznat, „takový života způsob, v kterémž by co nejméně starostí a kvalitování, co nejvíc pak pohodlí, pokoje a dobré mysli bylo“ (15) a – potom už jen důvěru v Boha a vlastní oči (16). Jiné vlastnosti, charakterové předpoklady, ba ani vědomosti o světě tato postava nemá. Tím více se ovšem hodí k tomu, aby v rámci alegorického konstruktů ztělesnila autorovo negativistické stanovisko k veškerému světskému konání. Poutník tuto roli také skutečně plní: prochází nekonečným řetězem scén zobrazujících snad všechny hlavní stavy a společenské instituty – od stavu manželů, řemeslníků, přes učence, novináře, církevní hodnostáře až k stavům, které vládnou světu; navzdory snahám svých průvodců zaznamenává rozpory, klamy, ubohost člověka a posléze – když vidí, že i „Šalamoun rozum svůj poddal řádům světa“ (152) – dochází k poznání, které mu v předmluvě předurčil sám autor, a tak v rámci alegorie naplňuje své poslání.

Přitom všem jde ale poutníkovi v patách stín ještě jedné role, která s tou hlavní sice souvisí, avšak není předepsána ve scénáři autorského výkladu. Její zdroj leží ve fikci, v narativní konfiguraci zápletky, která se otevře na samém počátku vyprávění, když si poutník uvědomí, že s jeho průvodci není něco v pořádku, že začíná být manipulován: „Ač ste mi usta sevřeli a oči zastřeli, věřím však svému Bohu, že ani rozumi a myslí nesvážete. Půjdou a podívám se, co pak ten svět jest, na nějž paní Marnost chce, aby se hledělo, avšak vlastníma očima aby se nehledělo“ (21). Od tohoto momentu se začíná pozvolna rozšiřovat prostor, v němž poutníkova observace nebude už jen pouhou analogií dané teze. Současně se v něm bude skládat obraz také toho, jak se viděné proměňuje v poutníkova vlastní zkušenost, formovanou především neustálým vnitřním zápasem s průvodci – klamy. Tato trhlinka, kterou alegorické konstrukci způsobuje narativní fikce, se zaplňuje především obrazným potenciálem autonomních fikcí, do nichž přerůstají mnohé scény. Z trsů metonymií a synekdoch se vynořují expresivní obrazy, které v karikující a groteskně působící hyperbole obnažují bolest, klam a marnost lidského snažení. Poutník, byť i jen jako pozorovatel, je do tohoto mikrosvěta vtahován a někde do něho také vstoupí jako přímý účastník. Jeho reakce – překvapení, lítost, zklamání, obavy – to vše, co tuto postavu individualizuje, skládá zápletku příběhu, který z alegorické konstrukce sice vyšel, avšak právě její referenční horizont do značné míry přesahuje.

Slábnoucí vazba k alegorii je dobře patrná zejména v poutníkových dialozích s průvodci: s narůstajícími pochybnostmi sílí také vnitřní napětí, postupně se stává hlavním zdrojem gradace celého vyprávění. Zatímco alegorická konstrukce k ní přispívá velmi slabě, jen kumulací scén a odstupňováním své vlastní hierarchie (její vrchol představuje hrad královny Moudrosti), v zobrazení poutníkova situace graduje vnitřní prožitek z poznání, že otázka, s níž vyšel do světa, nemá vlastně vůbec smysl. „Viděl sem, spatřil a poznal, že ani sám nic nejsem, ani jiní: jen že se nám cosi zdá, stín lapáme, pravda uchází všudy. Ach, auvech, nastojte!“ (129). A tak na konci cesty stojí už tvář v tvář otázce jiné: co si má člověk v takovém světě počít, aby neztratil sám sebe? – Nabízí se útěk ze světa: „Tisíckrát umřít volím, nežli tu býti, kdež se tak děje, a dívati se na nepravosti ...“ (152). Na samém okraji „strašlivých temností smrti“ nekončí se jen první část alegorické cesty za poznáním. Současně se zde završuje její metaforické ztvárnění v narativní konfiguraci fikce, vypovídající o úzkosti a zoufalství z bytí, na které je jen jedna odpověď: „Ach, kéž jsem se nikdy nenarodil!“

Má však vůbec odhalení této křehké existenciální dimenze díla nějaký podstatný interpretační dosah? Z hlediska znakové struktury díla je jejím zdrojem pouze více či méně oslabovaná vazba k referenčnímu horizontu alegorické konstrukce. Tato tendence je sice patrná ve všech rovinách textu, avšak svým významovým určením jako by šla „proti proudu“, když na rozdíl od ostatních složek míří dovnitř díla, k jeho otevřenému a tím i mnohoznačnému smyslu.⁹ Kromě toho nelze přehlédnout, že v pokračování poutníkova příběhu, který zahajuje boží výzva k „návratu“, se původní alegorický rozvrh ještě více upevňuje a rozšiřuje: s „rájem srdce“, který je součástí „labyrintu světa“ a představuje jeho centrum, vstupuje do díla další významný topos křesťanské symboliky, který vyznačuje dominantní postavení křesťanského řádu („středu“) v chaosu („labyrintu“) světských marností a pomíjivých zájmů.¹⁰ O významu tohoto toposu G. R. Hocke mimo jiné říká: „Co tedy v podstatě představoval labyrint ve starých kulturách? Sjednocující metaforu pro vypočitatelný a nevypočitatelný faktor ve světě.“

⁹ Dvojitý významové směřování (nebo také dva mody čtení díla) považuje N. Frye za obecný znak literatury: „Konečný významový směr všech literárních děl je vnitřní. V literatuře jsou kritéria vnějšího významu druhořadá... V literatuře jsou otázky skutečnosti a pravdy podřízeny základnímu literárnímu cíli, tedy vytváření struktury slov jen pro ni samu.“ *Anatomie kritiky*, cit. vyd., s. 92.

¹⁰ Průchod labyrintem jako hledání a nalezení duchovního středu je také vysvětlením, které podává Jaroslav Studený v slovníkové příručce *Křesťanské symboly*. Olomouc: 1992, s. 156. Pro symbol srdce se zde uvádí jako jeden z významů centrum duchovního a duševního života, místo lásky, intuice a moudrosti (282–284).

Oklika vede ke středu. Jen nepřímou cestou se dojde k dokonalosti“ (cit. dílo, s. 133).

Zdůraznění vazby k náboženským referencím není jedinou změnou, k níž v „ráji srdce“ dochází. S ukončením cesty ustává bezprostřední dění, čas příběhu se zastavuje a spolu s ním se mění způsob narativní konfigurace. Prostor, v němž se nyní hrdina pohybuje, zaplňuje řada výjevů známých už z první části díla. Opakování zvýrazní rozdíly – „V světě neřádu plno, tuto sám ušlechtilý řád; v světě kvaltování, tuto pokoj“ (166), a zároveň poskytne příležitost k výkladům a úvahám o nápravě světských pořádků. V podání „křesťanů pravých“ mizí však z těchto scén nejen „světská marnost“, ale také dynamika a živost smyslově konkrétních pojmenování. Expresivitu slovesných řetězců vystřídala nyní střídma obraznost náboženské rétoriky založená na více méně konvenčních symbolech a alegoriích, dialogy a jednání postav nahradily popisy a komentáře: „Viděl jsem slávu Boží, jak moci a božství jeho plná jsou nebesa, i země, i propast, i což se ven z světa až do neskonalých stran věčnosti mysliti může. Viděl jsem, pravím, jak všemohoucnost jeho všecko prostupovala, nýbrž za základ stála všemu...“ (169). Pro naši úvahu je podstatné, že s touto proměnou souvisí ztráta nebo výrazné oslabení těch prvků, které ve znakové struktuře první části díla unikaly z dosahu alegorie a odkazovaly k vnitřnímu významovému horizontu díla, v němž se díky tomu začala odkrývat – jako interpretační možnost – existenciální dimenze díla.

V „ráji srdce“ nelze nic takového pozorovat. Zde dokonce pod převahou úvahových pasáží ustupuje do pozadí i samotná alegorická konstrukce. Na konci díla z ní zbývá už jen neurčitě vymezený prostor, v němž poutník obcuje s křesťany i s anděly, setkává se s Ježíšem. Důležité je, že se přitom těžiště výpovědi přesouvá jinač, do souvislého řetězu reflexí, kterými autorský vypravěč (hrdina příběhu) obkružuje jedno jediné centrální téma: vnitřní prožitek víry, jež je základem a podmínkou lidské existence. Mnohé se zdá nasvědčovat tomu, že fikce zde už zcela vyklidila pole traktátové promluvy a jejím přímým referencím o světě. Ale není tomu tak: právě narativní konfigurace – oslabená, avšak nepřerušovaná – umožňuje, aby závěrečná část díla nebyla vnímána jen jako autonomní náboženská meditace, nýbrž také jako osobní vyznání hrdiny příběhu – poutníka, plně úžasem a radostí z poznání, k němuž byl ve své víře (srdci) přiveden. Tak vyznívá především závěrečná kapitola, která je poutníkovým monologem o sebeuvědomění v bohu: „Pane můj? teď jsem, tvůj sem: tvůj sem vlastní, tvůj sem věčně. Odříkám se nebe i země, jen ať tebe mám: sebe mi jen neodpírej, dosti mám na věky věků neproměnně dosti mám, na tobě sa-

mém“ (198). Skutečnost, že dílo zde vrcholí i z hlediska svého kompozičně ideového rozvrhu, podporuje proměnu těchto reflexí v básnickou vizi pravého křesťanského života – ve vizi, která je spíše metaforou touhy po absolutním zakotvení lidské existence, než reformační programovou úvahou.¹¹

Ztvárnění určitého problému nepřímým, obrazně konceptuálním způsobem, které – jak se zdá – nechybí ani v druhé části Labyrintu, vyznačuje se (navzdory proklamacím autora a řadě prvků s opačnou tendencí) cestu k vnitřnímu významu znakové struktury textu.¹² K těmto referencím, které jsou vlastní jen řeči díla, se vážou různé způsoby přesahů, vybočení a narušování základní obrazné konstrukce díla. Podstatné přitom je, že „pravda“ o světě, k níž tímto způsobem odkazují, je jiná než skutečnost, kterou postihují alegorické/metonymické analogie k filozoficko-náboženské koncepci Komenského: zatímco v poutníkově cestě městem – labyrintem vypovídá toto směřování dovnitř o individuálním prožitku existenciální úzkosti a nejistoty bytí, v „ráji srdce“ se z vnitřního horizontu vyprávění vynořuje opačný pól – vize naplněné touhy po pevném bodu, který chaos a marnost promění v smysluplný řád. Příběh poutníkovy putování za poznáním světa postihuje tak symbolicky v archetypální rovině možnost nalezení pevného bodu – záchranu před chaosem.

Čtenář, k němuž se obrací Komenský, nemusel existenciální dimenzi díla – otevřenou právě tímto způsobem – vůbec zaznamenat. Téma *Labyrintu* bylo v paradigmatu dobové tvorby a její recepce uchopitelné především jako součást skutečnosti, která je v duchu určitých norem, ideologie i běžné zkušenosti už vyhodnocená a hierarchizovaná. Tomuto zaměření odpovídala i znaková struktura textu orientovaná pomocí konvenčních alegorií, symbolů či traktátových postupů k referencím tohoto vnějšího významového horizontu. To, co se nějakým způsobem z daných sémantických vztahů vymykalo, nebylo obtížné udržet alespoň v jejich blízkosti a zachovat tak žádoucí jednotu významové intence.

Časy se však mění a s nimi i příběh-fikce, který si zejména ve formě románu, vydobyl statut specifické autonomní výpovědi o světě. „Román,

¹¹ Právě tento aspekt chybí v traktátu *Hlubina bezpečnosti* (Centrum securitatis), v němž Komenský pojednává stejný problém, avšak zcela jiným – nefikčním – způsobem. Znaková struktura tohoto díla je cele a záměrně obrácena k vnějším referencím, které produkuje dobový reformační diskurs. Naproti tomu v *Labyrintu*, přesněji řečeno v jeho druhé části, zůstává pro významové určení otevřená také (a především) cesta k výpovědi subjektivních aspektů (nejistota, omyly, zoufalství, prožitek víry), které jsou ztvárněny jako součást příběhu. Lze říci, že to, co by v traktátu působilo cizorodě, nenáležitě, je zde plnohodnotnou „skutečností“ fikce.

¹² „Konečný významový směr všech literárních děl je vnitřní. V literatuře jsou kritéria vnějšího významu druhořadá... Literární struktura vzniká nepochybně proto, že vnitřní význam, tedy soběstačný verbální celek, je zdrojem reakcí spojených s prožitkem, krásou a zájmem,“ říká N. Frye v *Anatomii kritiky*, cit. vydání, s. 92.

který neobjeví nějakou dosud nepoznanou píd existence, je nemorální. Poznání je jedinou morálkou románu“, říká na konci 20. století M. Kundera.¹³ Jestliže Komenský vede svého čtenáře k lepšímu pochopení známého a uznávaného názoru, pro Kunderu je *raison d' être* románu v tom, že dokáže „pohlédnout do tváře prázdnu, které zůstalo po nejvyšším Soudci“ a vyslovit tak svým vlastním jazykem tuto zkušenost jako něco nového, dosud nepojmenovaného a nezařazeného do schémat účelového uvažování.

Teprve tento novodobý intelektuální diskurs, v němž se vědomí o smyslu literárního díla spojuje zároveň s přesvědčením, že „zaměření dovnitř je mnohem důležitější než zaměření vně“,¹⁴ otvírá interpretaci *Labyrintu* nový aspekt. V důsledku toho jsou v něm už také zřetelně čitelné obrysy stop, které poutníkově cestě dávají existenciální dimenzi, neboť míří do „středu v řádu slov“ zasazeném do archetypální vrstvy naší literární zkušenosti.¹⁵ Existence takového místa určuje literatuře jako celku „charakter hledání“, které se vyznačuje úsilím porozumět vnitřnímu poselství příběhu. V tomto smyslu lze chápat i důraz, který Kundera klade na poslání románu: „udržet svět života pod ustavičným osvětlením a chránit nás před zapomením bytí.“

V naznačených souvislostech se výjimečné postavení *Labyrintu* projevuje přítomností dvou narativních paradigmat, která se v české výpravné próze tímto způsobem setkávají poprvé. Dominantní postavení patří přitom modelu, který zahrnuje postupy obvyklé pro úvahovou traktátovou literaturu a v širším kontextu odpovídá starší tradici literární tvorby. S ním také souvisí alegorický charakter fikce a její explicitní nasměrování k vnějšímu významovému horizontu. Zvláště důležité je, že prostřednictvím tohoto paradigma mohl Komenský podat ideové téma díla jako zřetelně formulovaný problém odpovídající rozvrhu soudobého filozoficko-náboženského myšlení.

Nestalo se tak však beze zbytku. Lze říci, že autora v tomto záměru narativní konfigurace trochu zradila, či spíše: projevila svoji vazbu k archetypální vrstvě literární zkušenosti, čímž pro čtenáře otevřela možnost sledovat linii, v níž se utváří vnitřní smysl díla jakožto výpověď o dvou základních pozicích lidské existence – o ztrátě identity ve vztahu ke světu a jejím znovunalezení v duchovním a niterném centru sebe sama. Tento přesah vý-

¹³ Cituji z českého překladu jedné části Kunderovy knihy *Umění románu* (Zneuznané dědictví Cervantesovo), uveřejněné v *Literárních novinách*, 1995, č. 46, s. 1.

¹⁴ Fryeovu hypotézu přejímá také P. Ricoeur (*Čas a vyprávění*, II. Praha: Oikoymenh, 2002) a dodává, že takto chápaný literární symbol „poskytuje hermeneutický klíč k interpretaci sestupné a zároveň kruhové řady fiktivních způsobů“ (31).

¹⁵ P. Ricoeur vykládá Fryeovu tezi o řádu slov takto: „Není pochyb o tom, že Fryeova koncepce jako celek spočívá na tezi, že archetypální řád odkazuje k nějakému 'středu v řádu slov'... K němu ukazuje celá naše literární zkušenost.“ *Čas a vyprávění*, II, s. 33.

chozí konfigurace poutníkovy cesty labyrintem světa dostává symbolickou funkci a předznamenává nové narativní paradigma, které později zrodí román¹⁶ jako specifický příběh schopný vypovídat svým vlastním způsobem o nejistotách a „temných místech“ lidské existence. Lze tedy říci, že v díle Komenského jsou obsaženy zárodky procesu, v němž se znaková struktura příběhu odpoutává od modelu, který je uzpůsoben zachycovat ustavený řád „světa-labyrintu“, a formuje se především jako prostor „vnitřního řádu“ řeči obrazů a fikce.

Romanwende in einer metaphorischen Fiktion des Labyrinth der Welt von Comenius

Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens nimmt im Kontext des Werkes von Comenius wie auch im Kontext der tschechischen Literatur eine besondere Stellung ein. Generationen von Literaturwissenschaftlern versuchten diese Außerordentlichkeit theoretisch zu erfassen – von D. Tschizewskij über J. Patočka bishim zu A. Škarka, der in diesem Werk die Spuren des modernen Romans suchte. Überlegungen stellen darin einen weiteren Interpretationsversuch dar. Dabei möchte ich einen Beziehungsdreieck untersuchen, den der Allegorie, Metapher und Fiction und deren gegenseitig sich beeinflussende Dynamik.

Die Erkenntnis, daß die allegorische Konstruktion durch bildliches Potential der narrativen Fiction gestört wird, stellt die Frage nach einen inneren Referenzhorizont auf. Hermeneutische Theorie der Erzählung (P. Ricoeur, N. Frye) sowie Überlegungen zum Roman (M. Kundera), ermöglichen nachher eine Schlußfolgerung zu formulieren: in der übergreifenden Dimension des Labyrinths manifestiert sich ein neues narratives Paradigma, aus dem der Roman als spezifische Geschichte mit einer eigenen Aussage über die menschliche Existenz hervorgehen wird. Man kann daher sagen, daß das Labyrinth Keime des Prozesses enthält, in dem sich die Trennung der Zeichenstruktur einer Erzählung von einem gegebenen Model (hier Allegorie des Labyrinths) auf immer vielfältigere Weise realisiert, um dadurch eine Möglichkeit zu öffnen, die Welt durch eine immanente Ordnung der bildlichen Sprache und Fiction zu verstehen.

¹⁶ Trebaže M. Kundera spojuje počátky moderního románu s Cervantesovým *Donem Quijotem*, většina ustavujících děl existenciálně zaměřeného narativního paradigmatu vznikla až v 19. a 20. století. Nicméně v širším pojetí, které je v této úvaze naznačeno, lze připustit, že cestu k Flaubertovi, Dostojevskému, Joyceovi či Brochovi vyznačují i zkušenosti „poutníků“, jakým je Swiftův *Gulliver*, Voltairův *Candide* nebo Goethův *Wilém Meister*.

Krádeže románových rukopisů

Jakub Češka

Interpretace Kunderových románů jsou natolik divergentní, až se vnučuje otázka, jaká je povaha rukopisu, který takový zmatek vyvolává. Odpověď na tuto otázku lze dvěma způsoby, jednak analýzou jednotlivých kritik, jednak autonomním výkladem samotných románů. Jelikož polemika po vydání *Nesnesitelné lehkosti bytí* byla analyzována jinde,¹ přistoupím k výkladu ze samotných románů. Dříve je však zapotřebí několika předznamenání, neboť analýzu, která bude následovat, jsem vyňal, redukoval a korigoval z široce komponované práce o románech Milana Kundery.

Jedním z výlučných charakterů Kunderových románů je, že jsou založeny falšováním mimetického konceptu. Tato záludnost či dvojznačnost se ukáže, pokusíme-li se provést motivickou analýzu. Pokud zmíním ty nejjednodušší, ať již motiv matky nebo dítěte, je na nich patrný dvojitý ráz či dvojitý referenční rámec. Jelikož referent matky a dítěte náleží reálnému světu, může se zdát, že v Kunderových románech nejde o nic jiného než o jisté zrcadlení faktů světa. Avšak při pozorném čtení začne naléhat jiný referenční rámec, vlastní rámec románů. Pokud tedy pojmem tato slova jako jisté motivy, jejichž význam se ustavuje v pohybu psaní, zjistíme, že jejich význam není stabilní, ale ustavuje se v návaznosti na okolní motivy, podléhá transformacím stejně jako i okolní motivy v příslušné motivické vazbě. Motiv dítěte je navázán na motivy lásky, citové představitosti, mocenské strategie slabých, slovníků kýče, netělesnosti, motiv matky je jednou ze základních mocenských metafor v jiném ohledu k synu a v jiném k dceři, v tomto dvojitěm vztahu je exemplifikována jiná povaha ženského a mužského těla, dále je navázán na motiv dohledu, žárlivého přisvojování, lesbické metafory, pokud mám zmínit alespoň ty nejvýznamnější. Tyto motivy jsem však

¹ Češka, Jakub. *Cizinec Kundera aneb obraz jako metafora separace*.

vedl pouze jako příklad, ve kterém se silně ukazuje dvojí referenční rámec: tímto lze doložit falšování mimetického konceptu, neboť charakter ostatních motivů je obdobný.

V následujícím výkladu se budu zabývat odlišností „soukromé-veřejné“, která právě ve výše naznačené dvojnásobnosti provokuje politické či politologické čtení, jež je však pouhým subverzivním gestem osamělého čtenáře zbaveného jakékoli románové zkušenosti. Dávám přednost motivické souvislosti, která teprve umožňuje přikročit k neprůhlednosti signifikace, jež je v mimoliterárních prepisech přehlížena. Aby byla zachována svébytnost románů, či jinak románových světů, je třeba odkrývat diskursivní síť, praktikovat přepis, ve kterém se teprve rozvíjí souvislost transformace motivů. V tomto rozvíjení se rozvíjí čas psaní stejně jako i paměť. V označení „románové světy“ nemá být naznačeno, že mají nějakou vlastní platnost, ale že jsou vetknuty do mluvení, do nátlaku artikulační souvislosti.

Mluví-li v názvu o krádeži románových rukopisů, poukazují k přehlížení psaní v zaslepenosti jistých politických postojů, avšak při četbě románů není třeba trpět dohledem jisté politické příslušnosti, nebo být vystaven animozitám nejrůznějšího druhu. Četba je věc prostá, nejlepším místem pro úkryt ukradených rukopisů je místo z dosahu jakékoli skrýše, místo běžné, viditelné, a právě proto přehlížené. Románové rukopisy zůstávají na místě, neschopnost je nalézat spočívá v permanentní nedůvěře (či důvěře), v monotónnosti výkladových schémat. V mimetickém přístupu vždy přehlídíme románový rukopis, třebaže se můžeme domnívat, že na něj míříme, vepisujeme se do prázdného prostoru, jako bychom se vepisovali do jeho prostoru. V rámci mimetického přístupu zcizujeme romány, hledáme v nich např. alegorie nejrůznějších společenských konfigurací. Avšak romány samy svědčí o této a proti této krádeži, neboť jejich pozorná četba usvědčuje politické i jiné mimoliterární prepisy z přehlížení rukopisů, krádež je zprůhledňuje a v této průhlednosti schází jakýkoli reflexivní bod. Teprve psaní ve své neprůhlednosti nám umožní jej najít, teprve z něj lze vidět nesamozřejmost rámování, jako i malomyslnost krádeží, které se kryjí pravdivostí nebo věrností. Kdo je pod dohledem pravdivosti, věrohodnosti, je zbaven řeči, a proto dávám přednost neprůhlednosti psaní, ze které se teprve řeč rodí.

V následující části se pokusím rozvinout diskursivní síť, kterou lze jistým způsobem sjednotit odlišností „soukromé-veřejné“. Tato odlišnost však nemá být založena mimoliterárním výkladem, ale v přepisu se má ukázat, nakolik lze tuto dvojici ustavovat zejména souvislostí dílčích motivů

a jejich transformací. Výklad lze číst jako polemiku s mimetickým přístupem. Nemimetické čtení není však vyhrazeno pouze Kunderovým románům – s jistou mírou nadsázky lze následující dílčí výklad číst jako synekdochu přístupu k literárnímu rukopisu. I Dostojevského texty lze číst imanentně, ať již s Girardem (Girard 1967) odkrýváme nejrůznější úpěnlivě schraňovaná prostřednictví, které provokují touhu, nebo radikalizujeme-li jeho tezi, pak lze tematizovat některé Dostojevského texty jako skrytě homosexuální rukopis. Za příklad vezmeme zrcadlovou touhu Knížete Myškina a Rogožina prostřednictvím Nastasji Filippovny, k něžnostem dochází ve chvíli, kdy je mrtvá a není již překážkou v návalu něžnosti. Pokud budeme na knížete Myškina nahlížet z vypravěčské perspektivy, pak se stává tím, kdo rozdává narativní karty, zaštiťuje se silnou vypravěčskou pozicí, snaží se okolní postavy odvyprávět, tedy podřídit si je. V této perspektivě se ukazuje jeho post silně mocenským, a budeme-li dál analyzovat jeho vypravěčské imperativy, ukáže se, že jsou podřízeny romantickým klišé: v tomto ohledu se stává sadistickou afirmací jistého mocenského protokolu. Obdobnou vypravěčsky mocenskou pozici můžeme sledovat ve Vaculíkově *Chlapci*...

Podívejme se podrobněji na ustavování odlišnosti „soukromé-veřejné“ v Kunderových románech.

Soukromé/veřejné

Tato distinkce je jako ostatní motivy momentem zvratu, a to jak ve vyprávění, tak i v událostech. Každý motiv je nositelem jistých významových poukazů. Takto lze parafrázovat Kunderovu větu „mnoho lidí málo gest“ (*Nesmrtnost*): mnoho postav a situací, ale málo motivů. Přestože se segmentace textů jednotlivými motivy může zdát silně reduktivní, pokud jde o bohatství smyslu, je tomu naopak. Právě jednotlivé motivy zaručují jeho bohatost, vždyť každý motiv je jednou rovínou smyslu. Jelikož je událost nesena několika motivy, je bohatá, neboť je průsečíkem několika významových rovin. A to ani nemluvíme o mnohoznačnosti jednotlivých motivů, které jsou kontextuálně ukotveny v příslušných pasážích; také necháváme stranou diachronní pohled, který příslušné motivy problematizuje.

Textovým polem mi budou jak Kunderovy romány, tak i ostatní texty (básně, eseje, divadelní hry). Přesto se však nejprve vymezím vůči klasickému pojetí distinkce „soukromé/veřejné“, která je jedním z konstitutivních rysů Evropy. Arendtová (1994) tuto distinkci nachází v antickém Řecku, a to při vzniku athénské demokracie. Odlišnost oikos-polis je podložena koncepty fysis-nomos. Svoboda je doménou politiky, zatímco soukromí, jelikož je vedeno starostí o život, je svobody zbaveno, neboť tam, kde jde

o život, se prosazuje nutnost. Tomuto dvojímu rozvrhu odpovídají dva typy starosti, a to starost o svět (politika) a starost o život (rodina). Tato opozice, přestože tvoří v Kunderových románech významové pozadí, je přepsána v navázání na ostatní motivy.

Pokud bychom zůstali pouze u klasického výměru, hrozilo by nám, že se z literárního výkladu stane politicky angažovaný esej, neboť ve chvíli pronutí soukromé a veřejné sféry dochází k tyranii (Arendtová 1994). V rámci politologického diskursu bychom mohli číst Kunderovy romány zejména jako devastaci soukromí. Nechceme sice podlehnout diktátu Arendtové, ale přesto je i u Kundery moment promísení tematizován obousměrně. Nenačteme u něj sice učebnicový příklad životních nároků, které se zmocňují veřejné sféry a které jí v tomto pohybu vyvlastňují, toto překrývání však nalezneme (ve směru soukromé-veřejné) v modifikované podobě: intimní slovníky motivují politická rozhodnutí. Např. Tomášův článek jakožto kritika společnosti je maskované vyznání lásky Tereze, neboť Sofoklův *Král Oidipus* zažehnal jeho nejistotu, zda šlo o hysterii či lásku, a utvrdil jej v tom, že Tereza je ženou jeho života jakožto ohrožené dítě.

Druhý pohyb promísení (veřejné-soukromé) je očividnější, a snad právě proto zakrývá onen první, se kterým je komplementární. Bez této vyvažující komplementarity bychom uvízli v ideologických schématech. Pak bychom mohli společně s Evou Le Grand (1998) truchlit nad ztrátou intimity, soukromí, neboť ty jsou vyvlastněny ať již komunistickým diskursem s příslušnými nástroji (tajnou policií, indoktrinací v médiích), nebo nakonec v současnosti imagology. Avšak již v tomto vymezení je nakonec popřena jistá autonomnost teoretického výkladu, kterou sice nelze úplně vyvázat z mimotextových souvislostí, ale přece jen jí lze držet v teoretickém rámci. Je-li výklad jakožto afirmace teoretického rámce čten jako metafora skutečnosti, spočívá zrádnost takové metafory v tom, že je v ní zatemněna implikace, tedy vztah, co je čeho modelem. Zvrat implikace je zvratem performativity v konstativ. V důsledku takové inverze nahlížíme román z konceptu mimése, v jehož rámci je pouhým nedokonalým zrcadlem toho, co nás samotné souží.

Snad není nejasné, proč o této inverzi mluvím právě v této souvislosti. Podle mého soudu právě motiv soukromé/veřejné provokuje např. politologické čtení, o čemž může svědčit již zmíněný výklad Evy Le Grand (1998). Jelikož je však motiv záměny (intričky, konfuze) jedním ze základních motivů Kunderových románů (srov. pojem confusion [Kundera 1986]) s metaforu přepisu), je třeba jej popisovat takovým způsobem, který tuto konfuzi odkrývá, přestože se jí na jisté úrovni nevyhne. To však neznamená, že chce-

me přikládat na dřevé záplaty ještě dřevější. Naopak, pokud se naučíme pohybovat v jistých poukazech konfuzí, ať již na rovině románových postav, které přepisem vnějšku vnějšek zakrývají, nebo v záměnách románu (tedy toho, co je v něm označováno) za jistou politickou situaci, která vede k politicky angažovanému eseji, stávají se takové záměny místem interpretace a jako takové nesou její smysl.

V komentáři, ve kterém jsou odkryty jisté záměny, jistá přeznačení, se vytvářejí jiné přepisy, ty mají stejně konfuzní charakter, v našem výkladu jsou to nakonec motivy jakožto metafory. Ty však nesou text interpretace, podobně jako přepis vnějšku románovými postavami zakládá událost. Nyní snad již můžeme vyložit odlišnost mezi interpretacemi, které přes všemožné proklamace na sebe prozrazují, že nerozumějí románu jinak než jako jisté nápodobě. Takové interpretace neodkrývají produkci smyslu příslušných románů odkrýváním konfuzí a záměn: při troše nadsázky bychom řekli, že jsou zmoženy mimotextovými souvislostmi, nakonec nerozumí metaforám, takže ani jiné ve svém textu nemohou tvořit. Pouze slepě replikují jisté motivy, jež jsou prostřednictvím mimése mimotextově ukotveny. V takovém výkladu přichází o metafory jak samotný román, neboť v něm nejsou dostatečně vyloženy, tak i text interpretace, neboť žádné nevytváří, pouze stvrzuje jisté stabilizované čtení.

Tato odbočka je sice proklamativní, ale měla zvýraznit jak distanci vůči politickému čtení tohoto motivu, tak i vůči interpretacím, které Kunderovy romány zbavují autonomie: nakonec jsem se chtěl vyhradit vůči konceptu mimése, který je otcem těchto nereflektovaných konfuzí.

Nejprve se podívejme na tento motiv z perspektivy výše načrtnuté distinkce (Arendtová). Rozlišení na to, co děláme v soukromí a jak jednáme na veřejnosti, je jednou z významných stop v Kunderových románech. Tyto oblasti však nejsou od sebe oddělené, ale promísené. Můžeme vyjít od jednoduchých metafor: Helena Zemánková vnímá stranu jako milovanou bytost, která jí nahrazuje nepřítomnost Pavlovy lásky (*Žert*), hrdina básně „Láska a život“ ve sbírce *Člověk zahrada širá* vede analogii mezi nepřizní ženy (Zdena) a nepřizní strany, spasí jej nakonec žena (Věra), která má láskyplné pochopení pro jeho pochyby, čímž jej vrátí i do náruče strany.

Podobně jako jeho první žena Zdena hraje roli počátečního odmítnutí strany, hraje jeho druhá žena Věra roli přijetí, což je analogie závěrečného přijetí strany. Žena je jako strana. Tomáš si představuje odmítnutí od lidí z disentu (přestože v *Nesnesitelné lehkosti bytí* nejsou nijak pojmenováni, pro názornost je takto označují) jako krásnou ženu, která nasedá do vlaku a odjíždí a kterou již nikdy neuvidí. Takové opuštění má ráz osudovosti,

neboť je dvojitým odmítnutím, jak od toho, kdo (co) jej „reálně“ odmítá, tak i od interpretanta, v tomto případě ženy, kterou Tomáš přibližuje emoci „reálného“ odmítnutí.

Tuto homologickou strukturu odmítání/přijetí můžeme sledovat na mnoha dalších místech. Loučí-li se Jakub (*Valčík na rozloučenou*) se zemí, pak onu zemi, která jej odmítala, vidí jako království tváře přísluhovačky katů. Smíření dochází v momentě, kdy potkává Klímovou, která jej oslní svou krásou. Pestroruděbarevné podzimní stromy do té chvíle vnímal jako požár spalující jeho vzpomínky, tedy jeho minulost, avšak nyní je vnímá jako pozadí, jež umocňuje krásu Klímové. Takto je však v obdobném slova smyslu zachráněn jako hrdina básně „Láska a život“, jehož bolavou duši vyléčila laskavá žena Věra. Klímová mu pojednou ukazuje jeho minulost politických bojů jako zbabělou abdikaci na krásu, tím mu však přináší smíření, neboť země již není pouze královstvím nepřátelské tváře.

Potom lze vést analogii: Jakub-Růžena jako odmítnutí a popření, Jakub-Klímová jako přijetí, což je v posledku opozice života politicky angažovaného a esteticky stylizovaného. Na dokreslení této opozice zmiňme Kunderovu sebedefinici v předmluvě ke hře *Jakub a jeho pán*: „...jsem hedonista chycený do pasti extrémě zpolitizovaného světa...“ (Kundera 1992, s. 9).

Vraťme se k základnímu příslibu veřejné/soukromé, ve kterém se ukazuje žena jako strana a politická angažovanost jako zamilování. Vyloučení ze strany věští i nepřiznání milované ženy. Podívejme se na politickou mstu v *Žertu*, která je umožněna právě konfuzí soukromého a veřejného. Ludvík se mstí za vyloučení ze strany a ze školy, za jakýsi politický akt, svedením Zemánkovy ženy. Svedení ženy lze tedy přepsat jako výraz politického nesouhlasu.

Ve výše načrtnutých tezích je však zamlčeno několik dalších důležitých okolností. Zaměříme se na Ludvíkův pohyb v *Žertu* prizmatem mísení veřejného a soukromého, neboť tato záměna je jak na počátku událostí (při Ludvíkově vyloučení ze školy), tak i v jejich závěru (při svedení Zemánkovy manželky).

Ludvík touží po Markétě, která však, místo aby s ním trávila letní měsíce prázdnin, odjíždí na brigádu socialistické práce. Napíše mu z ní dopis, ve kterém nadšeně líčí budovatelskou atmosféru. Dopis je zlomem v události (nakonec událostí samotnou), a jako takový je pastí alternativ: buď něco stvrzuje, nebo popírá. Důležitou okolností je, že není citován, což ukazuje k momentu přivlastnění (vyvlastnění) v jisté perspektivě. Takové vyvlastnění odkazuje k absenci soukromí jakožto jisté distance, vzdálenosti, která teprve soukromí ustavuje.

Dopis Markéty není citován, neboť byl svých hranic zbaven právě Ludvíkovým žárlivým čtením, kde je každá hranice překážkou. Takové popírání hranice je patrné na pohybu Jaromilovy maminky (*Život je jinde*) ve vztahu k Jaromilovi. Před žárlivostí nezůstanou žádná šuplata uzavřena, žádné dveře uzamčeny, ať již jde o to, že maminka čte Jaromilovu korespondenci, nebo vtrhne do pokoje, ve kterém Jaromil souloží se zrzkou. Přestože bariéru dveří jakožto distanci překonala pod záminkou ošetřovatelství, od zrzky ji dělí ještě deka, pod kterou se ukrývá zrzčino nahé tělo. Jaromilova matka je vzrušena, v touze stát se tělem Jaromila chce strhnout i příkrývku a dojít ztotožnění v lesbické lásce (lesbické metafory jsou vždy vedeny žárlivostí, ať již matky na syna, nebo manželky/milenky na manžela/milence.)

Jako je v žárlivosti přítomná tenze k záměně (Jaromilova matka se chce stát Jaromilem), tak je tato tenze patrná i v prolínání soukromého a veřejného. V této záměně dochází k popření hranic. Avšak v této souvislosti je hranice distancí, a nikoli hranicí, která provokuje touhu a která je jistěna dohledem, jak je tomu v na jiných místech v rámci Kunderových románů – například ve *Směšných láskách*. I kdybychom i v tomto případě mohli hranici jako bariéru zahrnout pod motiv hranice jakožto reflexu dohledu (nyní by dohlížela žárlivost), podržme ji v tomto kontextu jako distanci.

Vraťme se k Markétinu dopisu, ve kterém Ludvík marně hledá stesk. Ludvík v dotčenosti zhrzeného milovníka (lze srovnat s protokoly lásky) zaútočí na to, co je Markétě nade vše. Takto lze vidět Ludvíkovo gesto jako maskované vyznání lásky, kde se kryje poukaz k motivu intimitu. Ludvík nenapíše Markétě, co jej ranilo. Nakolik by se tím zesměšnil, je jiná otázka, kterou je však potřeba obezřetně vyložit prostřednictvím motivu falešné kauzality, jinak bychom sklouzli do jakéhosi umění žít, čímž bychom byli usvědčeni z mimetické iluze.

Dalším slovem, které tedy vystupuje v tematizaci soukromé-veřejné je intimita. Podobně jako Ludvík maskuje svůj milostný jemnocit, Tereza skrývá (*Nesnesitelná lehkost bytí*) před Tomášem význam čísla šest. Neznamená pro ni banální shodou konce pracovní doby s číslem Tomášova pokoje, ale v souvislosti několika osudových náhod, šestka ji váže k rodového domu, který dosvědčuje šťastné dětství a věští šťastnou budoucnost. V rámci výkladu mísení soukromého a veřejného je však text na Ludvíkově korespondenčním lístku inverzí milostné strážně v politickou provokaci, na rozdíl od Terezy, která pouze banalitou maskuje intimitu. Tato inverze se však stává aktantem a zahajuje sérii událostí. Z textu na lístku můžeme dále vyvodit (z výše načrtnuté homologie): stejně jako odmítá Markéta Ludvíka, tak odmítá Ludvík linii strany s jejím optimismem. Tím se však nechceme

stát jednou z postav ve studentské stranické organizaci v *Žertu*, pouze využíváme doslovného čtení a v rámci přepisu prostřednictvím motivických vazeb můžeme interpretovat Ludvíkovo gesto jako přeřeknutí, ve kterém prozrazuje něco podstatného k této inverzi. Nic na tom nemění narativní situace *Žertu*, kde má Ludvík výsostné vypravěčské postavení (Doležel 1992), čímž má na své straně také čtenáře. Pozdní Ludvíkovy výklady, stejně jako i popis straníků, kteří nerozumí žertu, nemění nic na funkčnosti transformace milostného odmítnutí v odmítnutí politického trendu. Navíc samotná homologie soukromého a veřejného je stvrzována i na jiných místech. Markéta je ikonou (indicií v Barthesově [2002] slova smyslu) komunistické strany i naopak. Potom má takové odmítnutí punc osudovosti.

Lucie je další postavou, která získává význam vůči světu politiky. Bloumá v šedivém okraji Ostravy, a přestože jde do kina na „výchovní“ sovětský film *Čestný soud*, vnímá jej vně politického kontextu. Lucie chodí do kina, neboť je tam málo lidí a líbí se jí obrázky: lze vyvodit, že Lucie je kromě metafor pomalosti, která je v opozici vůči překotné rychlosti budovatelských soutěží, nemá. Zatímco v politických sekretariátech se divoce mluví, na brigádách překotně pracuje, Lucie kromě toho, že nikam nespěchá, také nemluví. Nemluví, ale poslouchá, což je kromě narativní situace (chybí její vypravěčský part) zvýrazněno i při naslouchání Ludvíkovu přednesu Halasovy básně. Jak Ludvík, tak i Kostka ji učí mluvit: Lucie je přímo adeptem pro literární experiment. Film, který „shodou“ okolností promítají při prvním setkání Ludvíka s Lucií, je právě vzorcem, který měl sloužit Markétě k Ludvíkově záchraně jak pro lásku, tak i pro stranu. Tím se však Lucie, kromě výše zmíněných poukazů, dostává do reflexivní blízkosti Markéty. Jelikož je Markéta ikonou strany, pak kromě toho, že je Lucie ne-Markétou, je také ne-politickým životem. Potom je však Ludvíkovo zamilování motivováno v dvojznačnosti politické msty a msty zhrzeného milovníka.

Pouze tři ženy v románu *Žert* mají pro Ludvíka jméno: Markéta, Lucie a Helena. V ostravské epizodě spí Ludvík s jinými ženami, stejně jako i později, kdy při vzpomínání vidí ony pozdější milenky, které by nikdy nerozuměly jeho lásce k Lucií a měly by jej za hlupáka. Ale tyto ostatní ženy nejsou nijak významné, jelikož nemají jméno (prostitutky mají přezdívky, např. kandelábr [Žert]), nemají ani osud, pouze disponují tělem. Avšak všechny tři ženy, které nějak zasáhly do Ludvíkova života, jsou propojeny s politikou, ať již přímo (Markéta, Helena), nebo jako její popření, a právě v této promísenosti se stávají jak přitažlivými, tak i osudovými. Segmentují Ludvíkův pohyb a jsou jak místem událostního zlomu, tak i místem Ludvíkovy reflexe.

Nyní se podívejme, jak je Helena Zemánková navázána na svět politiky a jak do jisté míry uzavírá Ludvíkovu politickou angažovanost, aby otevřela prostor pro lyricky sentimentální zakončení románu *Žert* ve znovu nalezeném přátelství. Zároveň je vidět jistá symetrie v románu: událost ponížení a nakonec i společenského propadu zahajuje Markéta, intermezzem je Lucie, aby nakonec Ludvík završil truchlivé epizody v posteli Zemánkovy manželky poté, co se mu podařilo vylézt ze společenského dna a má tedy statut, který mu umožňuje znovu vstoupit v oné konfuzi (soukromé/veřejné) na politickou scénu a předstoupit před stranický sekretariát, přestože ten nyní přihlíží Ludvíkovu svádění Heleny.

Podívejme se nyní detailněji na Ludvíkovo náhodné setkání s Helenou Zemánkovou i na Ludvíkovo svádění, které je vedeno pomstou Pavlu Zemánkovi, jenž byl hlavním mluvčím, hlavním inscenátorem Ludvíkova vyloučení ze strany a ze školy.

Příslušnou pasáž nalezneme v 5. dílu ve 2.–5. kapitole. Než přistoupíme k výkladu, bude zapotřebí vyložit dvojí funkci Pavla Zemánka. Pavel Zemánek kromě toho, že byl Ludvíkovým přítelem, byl také předsedou fakultní organizace KSČ. Zemánkovo předsednictví při projednávání Ludvíkova prohrěšku Ludvík uvítal, neboť je k sobě pojily sympatie. Zemánek rád zpíval slovácké písně a Ludvík byl na fakultě jediným skutečným Moravským Slovákem. Při Prvním máji sestavili slováckou kapelu, ve které hrál Ludvík na klarinet a Pavel Zemánek zpíval. Kromě toho znal Pavel Zemánek dobře Markétu, mohl tedy pochopit výlučnou komunikační situaci Ludvík-Markéta. Vzhledem k tomu si byl Ludvík téměř jist, že jeho žert bude kvalifikován jako nezávažný prohrěšek. Zemánek plní jak roli veřejnou jakožto předseda stranické organizace, tak i soukromou jakožto zpěvák ve slovácké kapele, a tedy roli Ludvíkova přítele.

Jelikož instrukce o Zemánkovi podává Ludvík s ironickým odstupem prošlých patnácti let, mohlo by být posunuto jejich přátelství, neboť Pavel je v ironickém prostříhu líčen jako exhibicionista (byl hezký a rád se předváděl) a pokrytec (rodilý Pražák se tvářil jako Moravský Slováček). Abychom se nenechali svést ironickým popisem Pavla Zemánka, je potřeba vyložit, jak utváří muzicírování v rámci Kunderových románů přátelské pouto. Srovnáme pražské muzicírování (tedy společné muzicírování Pavla Zemánka a Ludvíka) z 1. máje s muzicírováním ze samotného závěru románu.

Teprve při muzicírování se může (kromě dalších okolností, např. že Ludvík vypadl ze msty, čímž byl lapen sentimentem) navázat ztracené přátelství s Jaroslavem. V této perspektivě můžeme zpětně rekonstruovat přátelství Ludvíka a Pavla Zemánka. Z motivu muzicírování jako navázání

přátelského pouta lze vyložit jistý protipohyb, který je podložen záměnou přítele/nepřítele. Pavel ukazoval sympaticky přátelskou tvář, kterou pak ztratil při projednávání Ludvíkova prohřešku. Celý Ludvíkův pohyb lze vyložit jako ztrátu a znovunalezení přátelství. Jaroslav byl přítelem v Ludvíkově dětství, ale toto přátelství bylo ztraceno, snad i vystředáno Ludvíkovým přátelstvím v Praze s Pavlem Zemánkem. Ludvíkova cesta na Slovácko je tedy dvojznačná, rubem msty je sentiment.

Ludvík neztrestá zradu přítele, neboť svou intriku založí na figuře věrné manželky, přičemž manželka je právě ne-věrná: celá intrika ztroskotá na jednom záporu. Pokud bychom román přepsali jako nevydařené ztrestání nevěrného přítele, měl by v tuto chvíli skončit. Ale jelikož je nakonec sama msta pronásledováním přítele, neuzavírá se jeho nepotrestáním, ale jeho nalezením. Právě v oné dvojznačnosti msty/sentimentu nalézá Ludvík svého dávného přítele Jaroslava.

Ludvík se může vrátit do rodného kraje pouze k provedení oné „krásné destrukce“. Msta mu umožní vyvázat se ze sentimentu, který je však stále ve spodním tónu vyprávění přítomný. Msta jakožto jistá strategie vyhnutí se sentimentu je však zároveň jeho potvrzením. Ludvík jede na Slovácko jenom proto, aby se pomstil, čímž však zároveň stvrzuje svůj sentiment k rodnému kraji. Msta zakrývá onu sentimentální, a pokud si mohu dovolit ještě jednu metaforu kromě výše zmíněného spodního tónu vyprávění, msta jakožto intrika drží Ludvíka na bezpečných cestách ne-sentimentu. Pokud na něj dohlíží jeho intrika, nemůže roztát v návalu citu. Msta motivuje jeho pohyb a vylučuje sentiment. V pohybu msty nemůže nalézt ztraceného přítele Jaroslava, a když jej vidí na ulici, přejde na druhou stranu a tváří se, že si jej nevšiml.

Pokud je msta završena (je nakonec jedno, zda byla úspěšná či nikoli), může již Ludvík Jaroslava potkat. Z toho důvodu lze také nazvat román *Žert* lyrickým, neboť podlehnutí sentimentu je východiskem z různých záměn v intrikách. Mstu a sentiment můžeme přeznačit opozicí epické-lyrické.

Považoval jsem za potřebné zmínit tento obecný rámec románu *Žert* snad proto, abych nebyl usvědčen z přetěžování motivu soukromé/veřejné. Celou epizodu Ludvíkova náhodného setkání s Helenou až po její svedení lze přepsat jakožto opozici postavy lyrické (Helena) a epické (Ludvík). Zejména ve chvíli, kdy se setkávají na Slovácku. Helena ulpívá na zamilované sentimentálních kliše, která jsou vyznáním lásky Ludvíkovi. Může je pronášet jen jako zamilovaná, zatímco Ludvík je může popisovat, pouze pokud se mstí. Všechno to, čím Helena vyznává lásku, právě Ludvík v pohybu msty popírá a zakrývá. Paradoxně ji může citovat pouze v pozici popírání a za-

krývání, neboť kliše vidí jako ikony Heleniny naivity a hlouposti. V závěru románu, kdy se dostává do lyrické pozice, by je citovat nemohl.

Helena mluví o Ludvíkově rodném městě, o kořalce moravského lidu, o obyčejném jídle. Helena Ludvíkovi zviditelňuje právě to, čemu by mohl propadnout a čemu se právě mstou brání. Celá epizoda je kromě tohoto základního rozvrhu nesena i dalšími motivy, nejprve polaritou ne-konfekčního těla: v momentě odkrývání Helenina stárnoucího těla se toto stává odpudivým, zatímco ve chvíli, kdy se celistvě stává tělem jakožto konfekcí, je přitažlivé. Dále můžeme sledovat i poukazy k metafoře znásilnění: Helena je nehybná, Ludvík si ji podmaňuje a poroučí jí. Již z rozvrhu lyrické-epické bylo vidět, kdo je ne/vidoucí; jen připomínám, že zatímco Helena Ludvíka nevidí, on ji bedlivě pozoruje, neboť chce svůj vpád do intimity Zemánků archivovat ve své paměti.

Dále v interpretované pasáži nalezneme figuru žárlivého výsledku, což lze na první pohled vidět jako období Jaromilova žárlivého výsledku zrzky (Helena má také zrzavé vlasy, které jsou Ludvíkovi protivné). Avšak Ludvíkův výslech je inverzí Jaromilova, jelikož není veden žárlivostí, ale voyeurismem. Ludvík potřebuje Helenino zapřísahání, že nebere manželství na lehkou váhu (srv. Jaromilovu hádku s maminkou, která jej uvede do nepřičetné žárlivosti mnohoznačným poukazem, že v práci zrzku plácají po zadku, neboť tam se takové věci berou na lehkou váhu). Dokonce je zarmoucen, že Helena nebyla před setkáním se Zemánkem pannou (srov. s Jaromilovým utrpením, když se dozví, že před ním měla zrzka někoho jiného; aby ji mohl milovat, musí zrzčinu první milostnou zkušenost přeznačit na trpkou). Stejně tak i Helena nakonec maskuje první milostnou zkušenost zvědavostí, její první láska byl až Pavel Zemánek.

Ze srovnání Ludvíkova výsledku Heleny s Jaromilovým vyslýcháním zrzky je vidět, že Ludvíkova intrika je založena na popření lyrických paradigmat lásky. Než se dostaneme k finálnímu momentu, který by měl ospravedlnit výklad mísení soukromé/veřejné, zmiňme ještě Ludvíkův detailní popis svlékání Heleny: ta se podřizuje jeho rozkazům, ovšem Ludvík tento popis motivuje nikoli zálibou v ženském obnažování, ale právě vzhledem k vkrádání se do cizího světa, do cizí intimity, kterou právě pohledem vyvlastňuje. Pak není přitažlivé samotné odhalování ženského těla, ale odhalování cizí intimity, při kterém Ludvík zažívá podivné vzrušení. Teprve v této perspektivě se stává pochopitelným, a dokonce nezbytným, aby se Helena při strnulosti poloobnaženého těla začala zpovídat ze své politické angažovanosti (*Žert*, s. 176).

Vypráví o svém mládí, o tom, jak se zamilovala do politického vedoucího jejich souboru (Zemánka). Ludvíkovi toto vzpomínání není protivné, ba

právě naopak, neboť jej přibližuje jádru jeho vášně (Žert, s. 176). Je otázkou, nakolik lze vést analogii s ponižováním ošklivé ředitelky v povídce „Eduard a Bůh“, kterou jsme jinde vyložili pouze jakožto metaforu znásilnění; připomeňme jen, že před Eduardem klečela mimo jiné nahá revolucionářka tupená modlitbou. Pokud bychom nyní pominuli perspektivu ponižení, ukáže se, že přitažlivou se ona škaredá žena s černými mastnými vlasy, knírem a kostnatým tělem stává teprve jako nahá revolucionářka tupená modlitbou. V této situaci je však schováno více ponižení: v první řadě revolucionářka tupená nahotou (politická angažovanost zmožená nahým tělem), dále revolucionářka tupená modlitbou, a nakonec modlitba tupená nahotou, v tomto momentu duše tupená tělem. Lze tedy říci, že ředitelka modlitbou získává duši a jako taková může být znásilněna. Vzhledem ke sledovanému motivu nás však zajímá revolucionářka tupená nahotou.

V politické angažovanosti je tělo zakryto. Helena je poloobnažená, sice se snaží shrnout si vyhrnutou sukni, ale to jí Ludvík nedovolí, neboť je vzrušen právě tímto ponižením. Navíc Helena není pouze revolucionářka tupená nahotou, ale navíc Zemánkovou (manželkou bývalého přítele Pavla), o čemž svědčí přívěsek Kremlo, který jí kdysi daroval její muž Pavel a který se Heleně houpá na krku. Do přívěsku jako by byla koncentrována celá Pavlova láska, avšak v onom promísení lásky a politické angažovanosti, neboť nese pečeť Pavlova odprošení, které je však zároveň přitákním linií strany.

Pavel si Helenu nechtěl vzít, ale pod hrozbami ze stranické organizace se k ní navrátil právě oním dvojím vyznáním: poslušnosti lásky a straně. Okolnost, že sentimentální historku přívěsku Ludvík ironizuje, není důležitá, podstatné je, co znamená pro Helenu. Helena si jej po celou dobu souložení s Ludvíkem nesundá, ani pak, když leží nahá na gauči. V přívěsku je tedy soustředěno vše, co chce Ludvík popřít (padesátá léta, optimismus, Zemánek...). Přívěsek na Helenině krku jako by rozhoupal Ludvíkovy vzpomínky. Těsně před tím, než Ludvík poručí Heleně, aby se svlékla, mu přívěsek evokuje právě onen stranický výbor, kterému předsedá Zemánek, a který jej nakonec vyloučí ze strany a ze školy. Erotičnost situace má tedy těžké místo v dohledu stranického sekretariátu.

Ve chvíli, kdy Helena dovypráví historii přívěsku, začne Ludvík vzpomínat na sál přírodovědecké fakulty, kde se konalo ono řízení, kterému předsedal Zemánek. Za sebou následují dvě sekvence zapřísahání: nejprve se zapřísahá Helena Zemánková z životní lásky k Pavlovi a k Pavlovi jako k mládí a optimismu padesátých let, obdobně žárlivě voyeurskému výsledku je podroben Ludvík. Tento paralelismus můžeme vzít jako další poukaz

k homologii soukromé/veřejné, neboť komunistický diskurs je obdobně žárlivý/voyeurský jako Ludvík při dohlížení na lásku Zemánkové. Mezi oběma výsledky je však zásadní rozdíl: zatímco Helena se podřizuje protokolu otázek (a Ludvík je pak rozrušen a Helenu svede), Ludvík se podřizuje jen do určité chvíle, a sice do chvíle, kdy si vzpomene na svého otce. Pojme jej zlost a odmítne si sypat popel na hlavu, což znamená, že popře protokol otázek a odpoví, čímž však nepotvrdí torturu zapřísahání.

Ludvík může být zachráněn, pouze pokud se dozná, podobně jako Helena Zemánková může být pomilována, pouze pokud se dozná z lásky k Pavlu Zemánkovi. Ludvík je v nepotvrzení vyloučen, Helena v potvrzení přijata.

Ludvíkův pohyb k Zemánkové v závěrečné scéně svádění je podložen opozicí ne/vidět. Ludvík pokládá svou stranickou legitimaci na stůl, dívá se na Zemánka, ale ten jej již nevidí. Ludvík se dívá na tělo Zemánkové, pokládá ruce na Helenina stehna a má pocit, že má v ruce Zemánkův život. Pak je však jeho aktivita probuzena inverzí toho, kdo není, v toho, kdo je, neboť se zmocňuje Zemánkova života. Zemánkovo popření chce Ludvík splatit popřením Zemánka. Avšak toto popření jej má učinit viditelným, neboť ten, kdo nás popírá, se stává viditelným. Obdobu takového popírání lze vidět v popírání Jany, která si nevšimla Adolfa („Já truchlivý bůh“), obdobně jako Zemánek neviděl Ludvíka. Adolf dochází sebezpotvrzení ve chvíli, kdy jej Jana potřebuje ke korepetici, zatímco Ludvík ve chvíli, kdy má ruce položeny na Heleniných stehnech.

Přestože již je do jisté míry homologie soukromého a veřejného vložena, a sice jako to, co se v promísení stává eroticky příznakovým, nyní je zapotřebí vyložit, jak se Ludvík stává Zemánkovým tělem, stejně jako i to, jak se při souložení stává jeho pohledem, a jak teprve Zemánkova přítomnost činí Helenu přitažlivou. Takové zdvojování je pochopitelně neseno dvojnásobností, při které musí být zachována přítomnost Ludvíka a Zemánka, přičemž si vyměňují pozice pohledu a těla. Nakonec je tedy ono promísení podepřeno dalším motivem, a sice motivem zdvojení. Připomeňme Rubensovu (*Nesmrtelnost*) definici lásky, vidět milovanou ženu v náručí cizího muže.

Při svádění Heleny dochází k jistému přeznačování, neboť Ludvík, stává se Zemánkovým pohledem, vidí jakožto Zemánek milovanou ženu v náručí cizího muže. Přestože tedy Ludvík motivuje svádění Heleny jakožto popření intimity, je toto popírání neseno ještě dalším paradigmatem voyeurismu. Ludvík jakožto zdvojení Zemánka a Ludvíka zažívá smyslnou rozkoš, neboť při zachování duše (Zemánkovým pohledem) má k dispozici tělo

(Ludvíkovým tělem), které však není pouhým tělem, ale právě promísením těla a duše. Pouze v takovém zdvojení může dojít smyslné rozkoše s milovanou ženou.

Při pozdějším vzpomínání na Lucii, poté, co Helena odejde, je pro něj Lucie nehmotná, netělesná, éterická, zatímco Helena konkrétně tělesná. Vzpomeňme na mladíky *Směšných lásek*, kteří jsou právě přistiženi disjunkcí těla a duše, buď mají milovanou dívku jakožto duši, nebo nemilovanou dívku ve smyslném rozrušení. Avšak Ludvíkovo zdvojení je jiné než toužebné zdvojení Rubensovo, neboť Rubens chce vidět milovanou Agnes v náručí cizího muže, zatímco Ludvík těží z fiktivního pohledu Pavla Zemánka, a sám nic svému srdci drahého k dispozici nedává; může však dojít smyslnosti, pokud se skutečně stává Zemánkem, který vidí svou ženu v Ludvíkově náručí.

Obdobným motivem je podložena povídka „Já truchlivý bůh“, přestože v Adolfovi se mísí utrpení žárlivce s rozkoší voyeura. Taková zdvojení jsou vedena snahou překonat disjunkci duše a těla. Erotické hry jsou založeny obdobným zdvojením: zrzka chce sehrát s Jaromilem hru na pacientku a doktora, ve které by mohl být Jaromil vyvázan z úzkosti netělesnosti osudové ženy, a hlavně z trapnosti mužského těla, Brigita, postava *Nesmrtelností*, využívá jiné dvojznačnosti, a sice dcera/milenka (hra je podložena incestuální metaforou), neboť leze rodičům ještě v devatenácti letech do postele, nebo se nechává houpat na Paulově koleně.

Dalším důležitým motivem v závěrečné scéně Ludvíkova svádění je motiv světla. Pokud má převahu duše (jakožto motiv v rámci Kunderových románů), jsou postavy nutkány stvrdit cudné skrývání tmou, je-li tomu naopak, má-li převahu tělo ve své konkrétnosti, tedy tělo zbavené osudovosti v příběhu lásky, je nutným komponentem takového rozvrhu světlo. V závěrečné scéně Ludvík vyžaduje, aby zůstalo rozsvíceno, přestože jej Helena prosí, aby zhasl.

Na vztahu ke světlu/tmě se odráží postoj jednotlivých postav k ne/milovanému. Helena je zamilována, a proto touží po tmě, Ludvík v Zemánkově zdvojení musí vidět a k tomu potřebuje světlo. Motiv světlo/tma můžeme stopovat napříč Kunderovými romány, tento motiv s sebou nese i různé transformace. Zároveň je opozice světlo-tma podložena opozicí vidět-nevidět, což nakonec věrně kopíruje rozhraní tělo-duše. Pokud je mladík zamilován do své dívky, nevidí její tělo, neboť je rozpuštěno či zahaleno mlhou citu, láskyplné odevzdávání se mění v souložení ve chvíli, kdy Olga Jakubovi pošeptá do ucha obscénní slovo. Jakub pod sebou náhle uvidí nebohé kostnaté tělo s malými prsy. Dalo by se říci, že jakýsi rejstřík obscén-

ních slov odkrývá ženské tělo, třebaže bylo do té chvíle neviditelné. Jistou část Rubensova života lze číst v této perspektivě.

Dívčino tělo lze vidět teprve ve chvíli zcizení: mladík z „Falešného autostopu“ uvidí poprvé nahé krásné tělo své dívky ve zcizeném těle stopařky, jedině tak je může vidět. Pokud ponecháme stranou konotace slova voyeur, tedy jistou úchytku, substantivum voyeur lze opisem přeložit: ten, kdo se dívá. Aby mohlo docházet ke zdvojování, aby v tomto zdvojování docházelo ke konfuzi lyrického a epického, je potřeba vidět a ono viděné archivovat v paměti.

Jelikož má Helenino tělo cenu jen jakožto synekdocha nenáviděného Zemánka a padesátých let, pak ve chvíli, kdy Helena ve snaze zachovat Ludvíkovu lásku se mu doznává (mýlí se v paradigmatu lásky, které provokuje protokoly zapřísahání, podřizuje se žárlivému protokolu, namísto voyeurskému; srov. se zrkou, která je rozvržena mezi Jaromila a čtyřicátníka; Jaromil je pro ni protokolem žárlivosti, zatímco čtyřicátník protokolem voyeurismu), že se svým manželem již tři roky nežije jako žena s mužem, přestože spolu obývají jednu domácnost. Tím však Ludvík pojednou s Helenou osamí, což promění i její tělo: jelikož do Heleny není zamilován, začne vidět všechny vady jejího těla, a to tělo je pojednou odpudivé. To se odehrává ve chvíli, kdy zmizí Zemánkův pohled. Pak ji již vnímá jako děvku, neboť Helena není nikým milována, byť se domnívala, že právě Ludvíkem.

Najednou si Ludvík nemá na Heleně co vzít, není mu už ničím, všimne si, že je oblečený a ona nahá. Epizoda je završena nepoměrem nahého těla Heleny a oblečeného Ludvíkova, která metaforicky evokuje Ludvíkovo marné svádění Lucie. Přestože je oblečený muž-nahá žena základním paradigmatem erotických situací, tyto jsou podepřeny metaforou znásilnění jakožto stvrzením mužství, v této souvislosti je toto paradigma zbaveno obsahu či perforační síly, neboť Helena přes eroticky příznakovou situaci není již přitažlivá.

Zde bychom mohli zakončit exkurs do Kunderových románů, ve kterém se ukázalo, že opozice soukromé/veřejné je navázána a konotačně přepisována okolními motivy, ať již šlo o metaforu ženy jako strany, o motiv odmítnutí, který provokuje touhu být viděn, což v rámci Kunderových románů znamená být uznán, dále motiv intimity, která je vně řeči, a proto nahlížena vně politického řečnění, avšak bez vazby na politický diskurs by neměla žádný význam, obdobně jako by nebyla Lucie jímavou dívenkou, pokud by nebyla ne-politickou. V těchto transformačních popisech by bylo možné dále pokračovat. Jelikož je výklad věnován odlišnosti „soukromé-

veřejné“, mohl by někdo namítnout, že do hry vstupuje široké diskursivní pole, avšak teprve v tomto diskursivním rozvinutí, se ukazují možnosti další přepisu, v takto rozptýlených stopách je zažehnána definitivnost této opozice, která je pouze jednou z možných cest v Kunderových románech.

Literatura

- Arendtová, Hannah. *Krise kultury*. Praha: Mladá fronta, 1994.
 Barthes, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002.
 Češka, Jakub. *Cizinec Kundera aneb obraz jako metafora separace*. Text vyvěšen na adrese: <http://volny.cz/jakubceska/cizinec.htm>. 2003.
 Doležel Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
 Girard, René. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
 Kundera, Milan. *Člověk zahrada širá*. Praha: Československý spisovatel, 1953.
 Kundera, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1991.
 Kundera, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
 Kundera, Milan. *Žert*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
 Kundera, Milan. *Život je jinde*. Toronto: 68 Publishers, 1979.
 Kundera, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997.
 Kundera, Milan. *Jakub a jeho pán*. Brno: Atlantis, 1992.
 Kundera, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: 68 Publishers, 1985.
 Kundera, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993.
 Kundera, Milan. *L'art du roman* (Umění románu). Paris: Gallimard, 1986.
 Kundera, Milan. *La lenteur* (Pomalost). Paris: Gallimard, 1995.
 Le Grand, Eva. *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998.

The Thefts of the Novel Manuscripts

This article is concerned with the public-private dichotomy, which is one of the central motives in Milan Kundera's work. It polemicalizes against a way of reading that remains outside of the literary codes, taking as its point of reference the novel experience that is not prior to literature, but which originates in the very movement of writing. The exposition of the motive is marked by the fundamental homology between the private and the public and differentiated from the classical conceptions of household and politics. First, the annexation of the private through public supervision is explicated, later the domestication of the political discourse through familiar drivel. Eventually, it is shown that solely the indistinguishable mixture of the private and the public provides the fundament for the movement of the characters in the novel. This also indicates to what extent the significance of this motive originates in the novels themselves, although at the first sight its presence might mislead towards a reading more typical for political science.

Řád hádanky ve světě chaosu Nad textem Hádanek Michala Ajvaze

Alena Scheinostová

Tato studie¹ se hlásí k širokému proudu výzkumu receptivní složky v literární komunikaci a chce jej rozvinout tam, kde se dosavadní bádání dotýká otázky čtenářských konkretizací. Její ambicí je zabývat se v detailním pohledu čtenářským horizontem² a pokusit se popsat jeho podíl na modelové konkretizaci³ vybraného uměleckého textu – povídky Michala Ajvaze „Hádanky“ ze souboru *Návrat starého varana* (Praha 1991). V těžišti zájmu leží proměny interpretačního směřování korespondující s tím, jak hypotetický čtenář postupně poznává kontext, představovaný dalšími autorovými díly. S tím úzce souvisí také otázka, jak se na podobě čtenářských konkretizací podílejí transtextové vztahy.

Jak interpretační postup, tak také pohled na čtenářský horizont, jež se bude uplatňovat v této stati, jsou odvozeny od systému transtextových vztahů mezi uměleckými texty navrženého J. Homoláčem (Homoláč 1996, s. 41nn.). Homoláč rozlišuje v zásadě dva typy transtextovosti: architektové vztahy, usouvztažující texty bez ohledu na jejich časovou posloupnost výhradně na základě shodného architektu (tzn. určitého obecného příznaku, jako je žánr, styl, motiv, jazyk, období, autorství atp., srov. *ibid.*, s. 41), a tzv. mezitextové navazování (*ibid.*, s. 43), které se profiluje na půdorysu architektových vztahů. Mezitextové navazování probíhá v čase; vzniká mezi pre-textem, tj. původním textem, a textem, který na pretext navazuje. V jeho

¹ Jedná se o přepracovanou verzi studie „Transtextovost a smysl uměleckého textu“. In: *Slovo a slovesnost*, v tisku.

² Termín horizont zde bude používán v návaznosti na pojetí kostnické školy jako označení pro obsah vědomí čtenáře, s důrazem na čtenářské zkušenosti a jejich dynamický charakter a na moment čtenářského očekávání (srv. Jauš 2001).

³ V této studii budou termíny interpretace a konkretizace užívány ve dvou různých významech: interpretace jako proces hledání a přiřazení významu, konkretizace jako individuální výsledek tohoto procesu.

rámci lze odlišit jako specifické podtypy metatextovost (navazující text je komentářem či explicitní reflexí pretextu, srov. *ibid.*, s. 47) a intertextovost (jistý prvek pretextu se stává organickou součástí navazujícího textu, anebo se „díky již existujícím vztahům k jinému textu [...] zvýznamňuje i to, že jistá část, rovina pretextu převzaty nebyly“, *ibid.*, s. 47).

Jelikož však budeme transtextovost sledovat – na rozdíl od Homoláče – také v rámci tvorby jediného autora, důsledné lišení mezi architektonickými vztahy a mezitextovým navazováním nebude vždy podstatné. Domníváme se totiž, že tvorbu téhož autora lze v jistých případech nahlížet jako jednotlivý celek, bez ohledu na chronologii jednotlivých děl. Bez rizika zásadní dezinterpretace lze tímto způsobem postupovat u autorů, v jejichž díle není patrný výraznější vývoj, a to především tehdy, jde-li např. o uchopení významu jistého tématu nebo motivu, společného pro více autorových textů, případně o rozbor platnosti některé frekventované myšlenky, charakteru jazyka apod. (níže ukážeme, jaké argumenty umožňují takto přistupovat právě k textům Michala Ajvaze). Ať již je totiž mezitextový vztah mezi dvěma díly téhož autora odhalen po, nebo proti proudu času,⁴ konfrontují se výsledně tytéž kontexty a rozdíl mezi konečnými konkretizacemi tkví případně pouze v určení pretextu/navazujícího textu.

Možnost transtextového čtení spatřujeme jako podmíněnou dvěma faktory. V rovině textu je vyvolána přítomností signálů mezitextového navazování, tj. aluzí (srov. Homoláč 1996, s. 68 nn.), především vlastních jmen, klíčových slov, převzatých motivů apod. Ze strany čtenáře je odhalování a vytváření intertextových vztahů závislé na stupni jeho interpretační kompetence (jež je dána jeho horizontem, resp. v nejužším pohledu čtenářskými zkušenostmi, kam patří také znalost pretextu). Reflexe intertextového prvku má v interpretačním procesu platnost pokynu „čti daný text intertextově“ (*ibid.*, s. 54): receptor následně odhaluje anebo vytváří další intertextové signály a získává rozšířenou možnost konfrontovat původní význam a status aludujícího prvku s kontextem, do něž je zasazen v navazujícím textu.

Jako rozhodující kritérium pro modelaci škály konkretizací téhož díla přijmeme skutečnost, zda si hypotetický čtenář uvědomuje nebo neuvědomuje mezitextovou podstatu aluzí a zda jich využívá k významové konkretizaci navazujícího textu.

⁴ Ve shodě s Homoláčovým konceptem setrváváme na poměrně volném stanovisku v otázce úmyslnosti a neúmyslnosti mezitextového navazování a za legitimní pokládáme jak vztahy, které čtenář odhalí, tak ty, které vytvoří (nad autorův vědomý záměr klademe intenci textu).

1.

Základ následující analýzy představuje, jak jsme již zmínili, Ajvazova povídka „Hádanky“. Konflikt příběhu se rozpíná mezi vypravěčem a zvířetem. Zvíře vypravěče tyranizuje každodenním kladením nesmírně obtížných hádanek. Vypravěč přes veškeré úsilí není schopen hádanky rozluštit, a proto musí snášet ironické výpady a fyzické agrese zvířete: „Zvíře mi dává každý večer hádanky, a když je neuhodnu, tak mě kope a kouše. Je podobné malému levhartu a za jiných okolností bych řekl, že vypadá docela roztomile. Zatím jsem neuhodl hádanku ani jednou.“ (45)⁵

Povídka samozřejmě nese význam i sama o sobě, bez reflexe aluzí anebo rozeznání pretextu/pretextů. Aluze v textu jsou ovšem velmi nápadné, a nereagovat na ně bude patrně pouze čtenář s velmi omezeným horizontem. Ten pak bude povídku číst pouze v elementárních souvislostech: nejspíš bude schopen rozeznat jen tolik, že se jedná o umělecký prozaický text vyprávěný osobním vypravěčem, jenž hledá odpovědi na složité hádanky. Můžeme snad předpokládat i čtenáře zkušeností s literaturou naprosto netknutého, v jehož případném čtení by povídka byla nejspíš chápána jako nereálný nesmysl, v němž jakési vymyšlené zvíře zmateně blábolí („co to je, když je to v létě hranaté a blíká to a v zimě protáhlé a sulcovité a běhá to po dálnici“, 46) a vypravěč vede irelevantní metafyzické proslovy („Jsou to chvíle duševního vypětí na hranici snesitelnosti, světlo je na dosah ruky, celé mé tělo se chvěje v jeho vibracích, které mnou prostupují ...“, 47). Avšak jelikož by takovému čtenáři unikala možnost identifikace se světem textu a jelikož by nejspíš přehlédl i humor povídky, nebyl by zřejmě ochoten se v aktu čtení hlouběji angažovat a vytvářet vůbec nějakou ucelenou konkretizaci.

Navržená čtení ovšem představují pouhé neopodstatněné hypotézy. Proto za výchozí bod na modelové škále volíme pohled čtenáře, jehož horizont i expektace jsou zhruba přiměřené vybranému textu, ale autor je mu zcela neznámý a z jeho díla zná právě a jedině tuto povídku. Protože zatím neznáme povahu ani logiku Ajvazovy tvorby, má nadcházející interpretace jen velmi málo omezujících kritérií: v podstatě postačí neporušovat autoritu textu.

Zvíře kladoucí hádanky se v evropské slovesnosti objevuje patrně poprvé v antickém mýtu o Oidipovi. Sfinga, jež se usadila na vysoké skále před městem, dávala obyvatelům města stále tutéž hádanku, a když nedostala odpověď, vždy někoho „pohltila nebo shodila do propasti pod skalou.“

⁵ Všechny stránkové odkazy bez uvedení letopočtu se vztahují k Ajvaz (1991).

(Mertlík 1968, s. 236) Také ona je v podstatě „podobná malému levhartu“ (45), třebaže jen vzdáleně, neboť má vzhled okřídlené lvice s dívčí hlavou (Mertlík 1968, *ibid.*). Příbuznost těchto dvou tazatelů pak potvrzuje především osudová hádanka: „[...R]áno to chodí o čtyřech, v poledne o dvou a večer o třech nohách. [...]“ (Sfinga; *ibid.*, s. 237) „Ráno to má čtyři nohy, v poledne dvě [...]“ (zvíře; 45) Antické orientaci „Hádanek“ nasvědčují i drobné textové odkazy k mytickým Sirénám (47) nebo k Aristotelovi (46).

Vztah mezi Sfingou a zvířetem, potažmo mezi mytickým pretextem a Ajvazovým podáním, není ovšem přímočarý. „Hádanek“ nesou řadu charakteristik, jež směřují do mytického chronotopu (zejména časová neurčitost bez začátku a konce, iracionální děj bez zřejmé příčiny, cyklické opakování zásadního dějového prvku, tj. kladení otázek, srov. Eliade 1994, s. 49 nn.), obsahují však také protikladné impulsy, které posvátný charakter mýtu profanují a degradují.

Zatímco Sfinga trestala za chybnou odpověď Thébany na životě, zvíře se spokojuje s drobným fyzickým a psychickým násilím („namlátí mi tlapkami, kousne mě do lýtka“, 48, nebo má „nepříjemn[é] ironick[é] poznám[ky]“ a „dělá přitom pitvorné grimasy“, 46). Vypravěč sice přiznává, že má „ze zvířete strach“ (46), ale jeho pocity se nedají srovnávat s existenciální hrůzou obyvatel Théb (srov. Mertlík 1968, s. 236 nn.): na jednom místě dokonce tvrdí, že má „tohle nesnesitelné zvíře“ (46), které řňuká a „brumlá“ (46), rád, a o jeho hádankách prohlašuje, že jsou „všechny [...] pitomé“ (45). Sfinga trůní „na skále před městem“ (Mertlík 1968, s. 236), v jiných verzích usedá na sloup na tržišti (Kerényi 1996, s. 77), ale zvíře komunikuje s vypravěčem v jeho prostoru, dokonce se objeví i v rezervoáru na záchodě (45). Parodickou tendenci Ajvazova textu podporuje deformace osudové hádanky: „Ráno to má čtyři nohy, v poledne dvě a večer sedmáct, sedí to ve studených kamnech, která stojí v tmavé, vlhce zapáchající čekárně na nádraží v Týnci nad Labem, a zpívá to hlubokým hlasem zhudebněnou stať Jana Mukařovského Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty.“ (45 n.)

Příbuzností zvířecích postav a zmíněnými výstavbovými prvky se tedy navazování mezi oběma texty zdá končit. V textu „Hádanek“ nenalzáme žádnou oporu pro to, abychom např. vypravěče vztahovali k Oidipovi anebo pokládali za možné východisko záhubu zvířete (srov. Mertlík 1968, s. 237). Pro další interpretační směřování je tedy nutné hledat opodstatnění jinde.

Parodický status zvířete poukazuje na odstředivý pohyb od jeho antického předobrazu: mimoto zvíře samo o sobě prohlašuje, že je „jenom hloupý zvířátko“ (46). Samotný fakt, že dovede mluvit, mu ovšem mezi ne-

přirozenými bytostmi vykazuje stálé místo a orientuje jej k mluvícím zvířatům z pohádek, pověstí a bajek, anebo ze spřízněných mladších žánrů, např. fantasy. Ajvazův text takovým útvarům žánrově neodpovídá, lze však v této souvislosti hovořit o aktivizaci fantaskního kódu, jenž čtenáři umožňuje existenci mluvícího zvířete v příběhu bez dalšího přijmout.

Zvíře se nevyskytuje na nějakém stálém místě jako Sfinga, ani vypravěče neustále nedoprovází, nýbrž si ho vždycky někde „najde“ (45) – na toaletě, v ložnici, v kavárně. Dominantní přístupovou cestu do vypravěčova prostoru představuje nábytek: „[Chodí] podivnými stezkami, vinoucími se mezi nábytkem.“ (48) Ptáme-li se, odkud zvíře přichází, může být vodítkem pasáž, v níž se vypravěč sklání ke zvířeti pod kavárenský stůl do „podsvětí“ (46). Z toho a z některých dalších detailů (jindy zvíře vyleze z rezervoáru nebo za pelestí postele, 45) lze vyvodit, že na té straně nábytku, z níž jej běžně užíváme, leží „náš svět“, zatímco na odvrácené straně se rozkládá „pod-světí“, „jiný“ svět, který je domovem nepřirozených zvířat. Taková literární představa je pro příslušníky západní kultury (která operuje přinejmenším s „tímto“ a „oním“ světem, případně se světem „naším“ a „jiným“) jistě přijatelná. Ve světě za nábytkem zvířata mohou mluvit, a dokonce tam mohou platit odlišné logické zákony a generovat neslýchané hádanky.

Právě hádanky jsou po zvířeti druhými a posledními průniky jinakosti do světa vypravěče. Prozrazují něco o povaze světa za nábytkem? Obecně se hádankou rozumí otázka nebo krátké sdělení, jež „naznačuj[í] určitý [...] předmět tak, aby zároveň zůstal utajen“ (Vlašín 1977, s. 131), a jež explicitně nebo situačně vybízejí k hádání, o jaký předmět jde. Základ hádanky tvoří obvykle metafora nebo metonymie, ale častá je také forma „zdánlivě vážn[é] otáz[ky] s žertovným řešením“ (*ibid.*), široce využívaná současnými lidovými hádankami-anekdotami: „Proč má datel zobák? – Aby si nerozmlátil hlavu o strom.“ Tento hraniční žánrový typ, sdílející znaky hádanky i anekdoty, poukazuje k příznačnému rysu všech hádanek, jímž je přiměřená míra vtipnosti, či výstižněji důvtipnosti. Úspěch hádanky spočívá v tom, že předmět v hádance naznačený je obecně známý a že je tedy zahrnut ve zkušenosti hádajícího. Hádač oceňuje jednak to, že je mu nabídnut neotřelý, důvtipný pohled na utajený předmět, za druhé herní charakter hádanky. Pokud se úroveň hádanky příliš výrazně liší od horizontu hádajícího (hádanka je příliš jednoduchá, nebo příliš složitá), herní charakter i možnost požitku z hádanky mizejí; řečeno jednoduše, hádanka přestává fungovat.⁶

⁶ Jako u všech převážně folklorních žánrů je úspěšnost, oblíbenost hádanky nezbytným předpokladem její existence, srov. Bogatyrev (1971).

Způsob zacházení se slovy v hádance poukazuje na její původ ve folkloru (ustálená spojení, např. „jaký je rozdíl mezi ...“ nebo „kolik ... je potřeba, aby ...“, nejvyšší možná stručnost), ale také na přesah hádanky do lyrické poezie: mnoho hádanek je vlastně více či méně rozvinutým metaforickým vyjádřením, je založeno na slovní hříčce nebo se blíží epigramu. Pozoruhodné hádanky – básně se dochovaly např. v anglosaské *Exeterské knize* z 10. stol., například: „Přišel jakýs tvor. Tam na poradě / seděli muži moudrých myslí. / Dvě uši měl on, oko jen jedno, / také dvě nohy a dvanáct set hlav. / Dvě paže, ramena a dlaně též, / měl záda a břicho, boky měl dva / a jediný krk. Jak zní to jméno?“ (Z hádanek *Exeterské knihy* 1999, s. 68) Tato hádanka se zdánlivou nesmyslností výrazně blíží otázkám, jež klade Ajvazovo zvíře. Její rozluštění je ovšem prosté – jednooký podomní obchodník s česnekem (jedenáct set devadesát devět hlav znamená hlavičky česneku, srov. *ibid.*).

Hádanky jsou jako nesmírně oblíbené doloženy u všech popsaných národů, počínaje archaickými kulturami (srov. Vlašín 1977, s. 131), není tedy překvapivé, vztaženo k Ajvazově povídce, že zvíře může vypravěči klást hádanky, i když každý z nich pochází z jiného světa.⁷ Měřeno naším horizontem nejsou ovšem jeho otázky ani básněmi, ani dialogickými anekdotami a tendencí ke stručnosti naprosto nevykazují. Velmi nápadné je především množství zjevně nesourodých detailů: „[J]e to rozplácle na talíři, který leží na pultě kavárny U dvou magotů na bulváru Saint-Germain v Paříži, a ječí to tak hlasitě, že je to slyšet až na pláži v Beaulieu-sur-Mer. [...] Je to hnědé a nikdy to nečetlo komentáře Sigera z Brabantu k Aristotelovi.“ (46) Text hádanky však může evokovat jiné klasifikační systémy, např. středověké klasifikace (kupříkladu Isidor ze Sevilly v *Etymologiích* popisuje svět pomocí dělení na knihy, církevní úřady, Boha, anděly, církev, jazyky, příbuzenské vztahy, podivná slova, člověka, zrůdy, války a hry, oděvy atd., srov. Eco 1998, s. 94).⁸ Evropský středověk mimoto pro hádanky znamenal dobu nejvyšší obliby, neboť plně korespondovaly s dobovým perfrastickým myšlením (srov. Vlašín 1977, s. 131). Avšak podobná nezřetelnost kritérií se projevuje např. také v často citované klasifikaci Borgesově: „Zvířata se dělí na a) ta, která patří císaři, b) ta, která jsou nabalzamovaná,

⁷ Výraznou literární paralelu najdeme v knize J. R. R. Tolkiena *Hobit*. Praha: 1991, s. 93–115, kde si hádanky dávají podzemní stvůra Glum a venkovan Bilbo.

⁸ Aluze na středověkou kulturu může v souvislosti se zvířetem z „Hádanek“ vyvolat reminiscenci středověkých bestiářů, tj. soupisů skutečných i fantastických zvířat (např. *Physiologus*, přibližně 2.–4. stol.); středověká ne-přirozená zvířata se však obvykle vyskytují v pouštích nebo na ostrovech (srov. Le Goff 1998, s. 60 nn.), nikdy ne mezi nábytkem.

c) zdomácnělá zvířata, d) selátka, e) sirény, f) bájná zvířata, g) toulavé psy, h) zvířata zahrnutá v této klasifikaci, i) ta, která šíleně vyvádějí, j) nespočetná, k) nakreslená nejjemnějším štětečkem z velbloudí srsti, l) a tak dále, m) ta, která se páří, n) ta, která zdálky vypadají jako mouchy.“ (Cit. podle Eco 1998, s. 94 n.)

Obdobnost nesourodého řazení detailů může implicitně aludovat obecný kód středověké imaginace a fantastiky či určitější kód Borgesova díla s jeho hravými či „potouchými“ (Soukup 2000, s. 88) rysy. Neoddiskutovatelně pak vyvolává nutnost uznat možnou paralelní existenci jiného myšlenkového světa.

Dvěma odlišným světům, které se prolínají ve zkoumané povídce, odpovídají dvě hlavní postavy: vypravěč za „naš svět“, zvíře za svět „jiný“. Vypravěčovo postavení v našem světě se ovšem zdá výlučné, neboť jako jediný z jeho obyvatel může zvíře vidět a komunikovat s ním, patrně proto, že je schopen cítit „nejisté výzvy“ jinakosti (47). Výsledně vypravěč osciluje mezi oběma světy, aniž by v některém z nich mohl existovat naplno. V našem světě je nepřekonatelně vázán navyklým způsobem myšlení (47), v plném prožívání reality mu však brání neustálá hluboká zadumanost (srov. 46 n.). Dokud trvá tento schizofrenní stav, je vypravěč vystaven agresím a trestům zvířete (srov. 45).

Podstata tohoto motivu vynikne na pozadí výše rozpoznávaného mytického podloží. Motivace zvířete je podle pravidel mytického diskurzu zamlčena. Je však zřejmé, že je cosi zplnomocňuje, aby vypravěče zkoušelo a trestalo. Vypravěč netuší, anebo alespoň neprozrazuje, zda zavedl podobnému jednání příčinu.⁹ Ví jen, že nalezením odpovědi může moc zvířete zlomit a osvobodit se. Kromě paralelního kauzálního řetězce v oidipovském mýtu se nabízí paralela širší, dokazující obdobný význam hádanek u dalších kultur: „In many northern European versions [...] the speaker saves his neck by the riddle, for the judge or executioner has promised release in exchange for a riddle that cannot be guessed.“¹⁰

Představa mocného soudícího zvířete již byla výše opuštěna a dále ji odsouvá i jeho vlastní „brumlání“ („Nemůžu tě přece poučovat, ty jsi pán tvorstva, vrchol života na zemi, já jsem jenom hloupý zvířátko“, 46) a také zmínka v závěru povídky, podle níž zvířeti na úspěšném zodpovězení hádanky nesmírně záleží: „[V] jeho pohledu je zoufalá prosba, abych si vzpomněl.“ (48)

⁹ V tomto aspektu můžeme spatřovat jistou podobnost mezi „Hádkami“ a Kafkovým *Procesem* (1925).

¹⁰ Taylor, Archer (1949). *The Varieties of Riddles*. In: *Philologica: The Malone Anniversary Studies*. Ed. T. A. Kirby a H. B. Woolf. Baltimore: s. 1–8. Cit. podle Williamson (1977, s. 377).

Zvíře zdůrazňuje vypravěčovo vůdčí postavení, a přitom nad ním vykonává ortel. Vyjevuje tedy jisté rozpolcení řádu světa a je možné, že nalezením odpovědi může vypravěč svou vůdčí pozici potvrdit a řád hrozící rozpadem opět upevnit. Není ovšem vyloučena ani možnost, že zvíře samo odpovědi nezná a ono i vypravěč jsou podřízeni stejné vyšší moci. Kladení hádanek by potom bylo spíše prosbou o pomoc a násilí projevem vzteku a zoufalství nad trestem, který možná čeká samotné zvíře.

Fatální mytickou kauzalitu viny a trestu mimoto narušuje přiznání samotného vypravěče, že „hlavním zlem nejsou zuby a drápy zvířete, ale právě neustálé přemýšlení o hádankách“ (47). Toto vyjádření lze pochopit jako stížnost, že jej zvíře kladením hádanek vyvádí z jeho útulného zabydlení ve známém vnitřním (způsob přemýšlení) i vnějším (prostor „před nábytkem“) světě a pokouší jej pootevíráním jiných možností, jako by hrálo roli přísného vychovatele, jenž navrácí k prvotnímu úžasu a k odhodlání zkoumat a porozumět. (Podobný smysl skrývá také hádanka Sfingy: „Poznej sám sebe!“, tzn. „Pochop, že jsi člověk!“ Srov. Kerényi 1996, s. 77.) O podvojnost světa a přechod mezi nimi se však zdá jednat doslova. Je krajně pravděpodobné, že by přechod umožnilo právě vyřešení hádanky. Stane se však ten, kdo překročí hranici mezi světy, rovnoprávným obyvatelem obou z nich, nebo se své dosavadní existence musí definitivně vzdát? A navíc – bude jím vypravěč, anebo zvíře?

Přestože hádanky vypadají velmi rozmanitě, vypravěč se domnívá, že existuje „řešení, které je rozluští všechny najednou“ (47). Co je potřeba podle intencí textu? „[V]zpomenout si“ (srov. 48). To ovšem předpokládá, že vypravěč správné řešení již někdy znal a zapomněl je. Mytofolklorní souvislosti povídky pak navodí možnost, že řešení spočívá ve ztraceném kouzelném slovu, sezamu, golemovském šému anebo zaklínadle, zatímco parodující rovina textu nabídne alternativní východisko: vzdát se řešení, zvířeti prostě „namlátit. Možná by se tím celý problém s hádankami vyřešil, ale dosud jsem to ještě nikdy neudělal.“ (46)

Jedná se o princip, jež nalezneme u tradičních zen-buddhistických koanů, hádanek-paradoxů. Jejich smysl je v neřešitelnosti, tzn. v tom, že hádající akceptuje výrok odporující zákonům logiky a upustí od snah o racionální řešení, jak napovídá následující příběh: Zenový mistr položí novici obtížnou hádanku: Mám hůl a nemám hůl. Novic stráví dvanáct let ustavičným hloubáním nad možnými řešeními. Nakonec se dá poddat. Jakou že jsem ti dal hádanku? ptá se mistr. Novic mu to poví a mistr prohodí: „Is that what I really said? Why how silly of me!“ (Srov. Smullyan 1977, s. 189 n.)

2.

Podobně jako detailů v Ajvazových hádankách, také možných aluzí a z nich vycházejících konkretizací je celá řada. Vlivu na jejich množství a hierarchii, danému obeznámeností s autorovým životopisem, a především s ostatními povídkami ze sbírky *Návrat starého varana*, se chceme věnovat nyní.

Michal Ajvaz (*1949) je v současnosti ceněn jako jeden z nejosobitějších tvůrců nové české literatury. Publikuje od roku 1989, kdy se představil básnickou sbírkou *Vražda v hotelu Intercontinental*. V roce 1991 následoval povídkový soubor *Návrat starého varana* a v letech 1993 a 1994 román *Druhé město* a filozofické pojednání *Znak a bytí*, v němž Ajvaz vysvětluje svá sémiologická východiska. Od 90. let 20. století přispívá do filozofických a literárních periodik. Některé z těchto statí jsou vydány knižně v roce 1997 v souboru *Tajemství knihy*. V témže roce Ajvaz vydává dialogii *Tyrkysový orel*. Zatím poslední publikovanou beletrickou prací je fiktivní cestopis *Zlatý věk* (2001).¹¹ Kromě beletrie se zabývá také literární teorií a estetikou (soubor úvah o díle J. L. Borgese *Sny gramatik, záře písmen*, 2003) a překladem.

Tyto údaje jsou dostatečně výmluvné, aby pomohly vnést do dosavadního nástinu možných konkretizací určitý řád, především podloží souvislosti s borgesovským kódem. Podobně jako Borgesovy prózy můžeme potom „Hádanky“ chápat jako „text o textu“ a líčení, jak se vypravěč namáhavě dopátrává řešení hádanek, jako odpovídající popisu mechanismů, jimiž jsme zvyklí interpretovat skutečnost a konstruovat její smysl. Zvíře, vtělení autorské hravosti, komiky a ironie, nemá za úkol nic jiného, než právě tento obvyklý způsob atakovat a rozkládat. Jako plod borgesovské inspirace můžeme pojímat i zvýšenou aluzivnost v textu „Hádanek“ a používání prostředků aluze jako víceméně pseudoaluzivních slovních rekvizit (např. „zhudebně[n]á stať Jana Mukařovského Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, 46).¹²

Prohloubení aluzivního potenciálu textu na dalších místech lze založit na informaci, že se Ajvaz mj. věnuje filozofii, což ovšem předpokládá ztotožnit autora s vypravěčem. Potom vynikne komika např. následující pasáže:

¹¹ Z praktických důvodů budu tato díla v odkazech uvádět zkráceně jako *Návrat*, *Město*, *Orel*, *Zlatý věk* a *Vražda*.

¹² Tento typ aluzí reflektuje Homoláč (1996, s. 64). Upozorňuje v této souvislosti také na případy, kdy je aludován neexistující text, a nazývá je pseudointertextové aluze. Zaznamenává jejich oblibu zvláště v postmoderních textech a zdůrazňuje jejich hravý charakter. Pseudointertextové aluze disponují sice ve srovnání se „skutečnými“ transtextovými vztahy menším významotvorným potenciálem, ale jejich schopnost navodit intertextové čtení je srovnatelná (srov. *ibid.*).

„A tak chodím a přemýšlím o zvířecích hádankách. Všichni si o mně myslí, že jsem velký filozof, když jsem pořád tak zamyšlený, a očekávají ode mne významné myslitelské dílo, summu philosophiae.“ (47) Na jiném místě se ironický hrot naopak otupí, když po typicky nesmyslné hádance následuje: „Napovím ti: je to hnědé (alespoň v létě) a nikdy to nečetlo komentáře Sigeru z Brabantu k Aristotelovi.“ (46) I když to není příliš pravděpodobné, mohl Siger z Brabantu, který by nemusel být vypravěči-filozofovi neznámý, v daném pojednání uvést nějakou relevantní drobnost. Podobné dohady jsou ovšem poněkud problematické a nelze je s úspěchem podložit.

Sbírka *Návrat starého varana* je otevřena „Úvodem“, jenž má všechny předpoklady k tomu, aby byl interpretován jako autorský manifest a definitivně potvrdil dosavadní konkretizační směřování. Spíše než standardním úvodem je parodií na mechanismus úvodu; začíná bezpříznakově („V poslední době jsem si častokrát položil otázku, zda současný spisovatel [...]“, 5), ale vzápětí je parodován („[...] který jede nočním autobusem, do něhož přistoupí nahluchlý lachtan a sedne si na vedlejší sedadlo, [...] má ještě právo připojovat ke svým knihám resumé v chetitštině.“ *Ibid.*). V úvodu se kromě o nahluchlém lachtanovi a jeho sporném autorství filozofických (!) traktátů pojednává o „tučňácích, stepujících za mdlých letních odpolední na zavřené desce klavíru v kavárně Slávii“ (*ibid.*), anebo vycvičených „k vyhledávání bestsellerů v antikvariátech“ (*ibid.*). Druzí jmenovaní pak podle všeho nejsou použitelní pro vyhledávání knih, jejichž písmena potmě „růžově a tyrkysově“ září (*ibid.*).

Příbuznost mezi zvířetem z „Hádanek“ a antropomorfními zvířaty v „Úvodu“ je nasnadě. „Úvod“ legitimizuje nejenom neobvyklé situace v „Hádanekách“, ale i zálibu zvířete ve slovesném umění. Jako již známý prvek se v úvodu znovu uplatňují aluze-rekvizity: „[T]učňák ani lachtan nemohli být autory traktátu *Pistis Sofia*“ (*ibid.*), anebo: „[J]ak píše Rilke v dopise Heleně von Nostitz-Wallwitz“ (*ibid.*).¹³

Ze situací okolo antropomorfních zvířat pramení dějové konflikty téměř všech povídek ve sbírce. Typickou zápletkou je setkání vypravěče, jenž se profiluje jako pražský kavárenský intelektuál, s nějakým zvířetem, jež způsobí nabourání dosavadního řádu a přinutí vypravěče vyrovnávat se s nově vzniklou realitou. Již v „Hádanekách“ vypravěč naznačuje, že „za vším je nějaké přehlédnuté zvíře“ (47). Může jím být škeble (27 nn.), slon (49 nn.), medvěd (51 nn.), mořský koník (66 nn.) nebo ještěr (32 nn., 64 nn.) atd., a ovšem tygr (12, 17 nn.). Je otázkou, zda zvíře z „Hádanek“, necharakte-

¹³ Stejně jako u předchozích příkladů nepokládáme význam (a existenci) aludovaných textů za podstatné.

rizované blíže než jako podobné malému levhartu, nemůže být například tygřím mládětem, v *Návratu starého varana* však nenajdeme nic dalšího, co by této domněnce napovídalo. Situace vzniklá setkáním se zvířetem, podbarvená vždy značnou mírou absurdity, zpravidla není v textu vyřešena, kvůli čemuž povídky vyznívají často tísnivě.

Zvířata se zpravidla vyskytují na obvyklých místech našeho důvěrně známého prostoru. Například obří škebli vypravěč potká na nádvoří Pražského hradu (27), v atriu vinárny U Pavouka se přimíchá do rvačky s ještěrem (56). Jiní ještěři obsadili divadlo a hrají v něm místo herců (64). Mořský koník telefonuje v budce na Havelském náměstí (66) a slon se k vypravěči jednoduše „přidal ve Stromovce a od té doby je [s ním]“ (49). Stejně jako v „Hádanekách“ se zdá, že rolí zvířat je atakovat náš svět, pocít důvěrně známého prostředí, zažité mechanismy, a burcovat k rozšiřování obzorů, k předefinování toho, co je možné a co nikoli.

O našem světě a běžném přístupu k němu vypravěč podotýká, že „jsme obyvatelé středů“ (48). Svůj fyzický i mentální prostor zužujeme pouze na centrum a to, co je na okraji, nebereme na vědomí. Existenci přiznáváme jen tomu, co je zachyceno v našich znakových systémech (srov. 66). „[K]do si všímá toho, co se děje v tmavých koutech, kam nedosahuje světlo lampy nad stolem, v prostoru za opěradly pohovek“? (48) Avšak právě na rozhraní obydleného prostoru a temných okrajů podle všeho probíhá hranice mezi naším a jiným světem. Hned v úvodní povídce „Brouk“ se píše, že „dveře do chodby, která vede k malachitovému podzemnímu paláci, se nacházejí v zadní stěně přecpaného šatníku v jednom smíchovském bytě“ (10). Na jiném místě sbírky protéká potok „nočními pokoji, [...] kolem zamčených skříní a kolem bíle nalakovaných dveří“ (20), anebo se okrajů pokoje dotýká rozbourené moře (48).¹⁴ Vše napovídá tomu, že tušený svět za nábytkem je komplexnější a velkolepější, než se jeví v „Hádanekách“ samotných.

¹⁴ Obdobně jako zvířata ke světu vypravěče přistupuje Ajvaz k textu. Jeho obvyklé hranice mu jsou příliš úzké, a tak navrhuje ústy vypravěče pokračovat v psaní „pod dolním okrajem papíru a napsat[!] konec vyprávění na desku stolu“ (16), anebo slepit text do Möbiovy pásky (17). Textovost je v povídkách vůbec výrazně tematizována: značná část povídek je vzorově aluzivních, např. povídka „Ještěři“, 64 nn., aludující pohádku o císařových nových šatech, povídka „Automobily“, 50 nn., parodující matematickou úlohu, nebo povídka „Kapitoly“, 58 nn., jejíž princip – text zahrnuje pouze názvy kapitol neznámého rukopisu – připomíná text „Autor Quijota Pierre Menard“ J. L. Borgese. In: Borges, J. L. (1999). *Nesmrtelnost*. Praha: 111 nn.). Pro podrobný rozbor transtextových vztahů by byla zajímavá též povídka „Konec zahrady“ (32 nn.), jež několikrát změní žánr. Často najdeme případy textu v textu (např. povídka „Psací stroj“, 17 nn., a ostatně i „Hádanek“, 45 nn.) a rámcového vyprávění. Vložený, tematizovaný text se zhusta chová jako samostatná entita s autonomní existencí (např. 34 nn.), čímž upomíná na texty v dílech U. Eca (zejména *Foucaultovo kyvadlo*, 1988).

Zahrnuje potoky a temná moře (48, 66), kabátové lesy (13), akvadukty (20) a džungle (22). Je osídlen známými i nevidanými zvířaty s neodhadnutelným chováním. Jeho moudrost je uložena v knihách psaných podivnými písmeny (5), v nichž příležitostně „[d]ozrávají naše skryté literární záměry“ (35), anebo v hieroglyfech tesaných do průčelí chrámů (70, 10). Je v něm „mnoho skrytých propastí, hor, zjevujících se v noci, chrámů neznámých kultů [...], nádražních hal, kam přijíždějí lokomotivy z bílého mramoru“ (71). Malachitové labyrinty (10, 35), chrámy a paláce (10, 47) znovu připomenou středověkou obraznost a religiozitu, obrazy džungle, moře, exotických zvířat a tajuplné nádhery konotují navíc s prostředím Orientu, či snad přesněji s literárním obrazem Orientu v západní slovesnosti (srov. např. Le Goff 1998).

Nejenom v „Hádankách“, ale v celé řadě povídek v *Návratu starého varana* se vyskytuje motiv tázání nebo hledání. Jeho univerzálním vyústěním je však neúspěch. „Tak často už jsem byl blízko velkému vítězství, a vždycky se mi nakonec postavila do cesty nějaká osudová maličkost.“ (11) Místo jednoznačného cíle těchto hledání (odpovědi na hádanky, vchodu do podzemní chodby, dohody s mořským koníkem atd.) se vypravěč utápí v mnohosti možných odpovědí. Podobně jako u nehierarchizovaných detailů v „Hádankách“, objevujících se zhusta i v textu dalších povídek (např. „Automobily“, 50 n. nebo „Psací stroj“, 20 nn.), není v nejmenším naznačen směr, kterým je vhodné při hledání odpovědi postupovat. Není vyloučeno, že klíčový údaj dokonce úplně chybí, jako když v povídce „Brouk“ (9nn.) na rozhodujícím místě v knize sedí chrobák a odmítá se pohnout.

Jako alternativa racionální analýzy smyslu je tedy již v „Hádankách“ navrženo intuitivní dohadování (47), a především rozpomínání (48). V povídce „Brouk“ si vypravěč připomíná, že Proustovu hrdinovi „chuť koláčku, namočeného do lipového čaje, umožnila vybavit si ztracený svět dětství v Combray“ (12). Možná tedy k řešení schází právě nějaký pomyslný „koláček“, aby se vypravěč rozpomenutím osvobodil od zvířete a nerušeně žil v našem světě. Z povídky „Minulost“ (41nn.) ovšem vyplývá převratná skutečnost: vychází najevo, že se vypravěč kdysi pohyboval v jiných světech. Prchal „za bouřlivé noci prázdnými uličkami Orient-expresu“ (41) před mužem v noční košili ozbrojeném malajskou dýkou, prožil sedm let v džungli s rusovlasou ženou, zápasil se zuřivým bojovníkem pod žhnoucím sluncem na nádvoří mramorového paláce (43). Za těchto okolností je tedy pravděpodobné, že zvířeti nejde jen o pouhé potvrzení řádu přirozenosti, jak jsme připouštěli výše, ale že vyzývá vypravěče k úplnému rozpomenutí na původní svět a k návratu do něj.

Pro metodu, již k Ajvazovu dílu přistupujeme, jsou ze sledovaného souboru zvláště pozoruhodné tři povídky: „Sochař“ (53 nn.), „Nic“ (61 nn.) a „Moře“ (75 nn.). Všechny totiž obsahují pasáže, jež se metatextově vztahují k ostatním textům.

V povídce „Sochař“ vypravěč vystupuje jako umělec tvořící na materiálu žhavé lávy, již vypouští kohoutem ve zdi do nádrže se studenou vodou. Ve ztuhlé masě pak objevuje a dotváří „tvary, které na [něj] hledí, a [...] obnažuje to neviditelné, co spí pod jejich povrchem jako rodící se plod“ (54). Vypravěč, jehož výtvarnou činnost můžeme chápat jako analogii ke spisovatelství, o těchto víceméně náhodně vzniklých tvarech tvrdí, že mu připomínají cosi „známé[ho] a důvěrně blízké[ho]“ (54) a že se s nimi již někdy musel setkat v jakémsi „magickém paláci“ nebo „zapomenutém domově“ (54). Převážnou část povídky tvoří polemika s údajnými sochařovými odpůrci: „Někdy se jim zdá, že na to přišli, a vyslovují o mých výtvorech důmyslné a složité teorie. [...] Někteří mi gratulují k hloubce a originalitě myšlenek, které z mých soch vyčetli, a k tomu, jak výborně se mi je podařilo ztvárnit, [...] jiným] naopak vadí, že vůbec zasahuji do tvaru, který nahodile vznikl v bazénu a který prohlašuji za jedině autentický.“ (54) Vypravěč trvá na tom, že „tvarům nevnučuj[e] žádný záměr a žádnou myšlenku“ (55) a že tvorbu ztotožňuje především s „rození[m] neznámého, tichý[m] a děsivý[m] růst[em] tajemného živočicha, zrání[m] svobodné budoucnosti ve tvarech.“ (Ibid.) Je ovšem otázkou, zda toto vyznání již samo o sobě není záměrem a myšlenkou.

Povídka „Nic“ dokládá, nakolik vypravěči záleží na tom, aby budil dojem absence myšlenky. „Lidé píší snad proto, aby vyjádřili své názory a sdělili je jiným lidem. Bůhví proč potom vlastně píšu já.“ „Já sám jsem žádné názory [...] nikdy neměl a nemám je dodnes.“ (61) Základem tvorby je podle něj nikoliv názor, ale „nic“. „Nedalo by se něco udělat alespoň z něho, když tu nikde žádný názor není?“ (62) Odpověď je velmi podobná nejen povídce o sochaři a jejímu vyznění, ale i závěrům, jichž jsme se zatím dobrali při interpretaci „Hádanek“: „Poprvé v životě začínám naslouchat tiché hudbě ničeho, pozvolna začínám v šumění rozeznávat [...] slova, nejspíše se formující z dosud žhavé matérie zvuků [...], dosud prostoupené tajemnými prvotními rytmy, které vše spojují do dávno ztracené jednoty.“ (63)

Konkretizace zaměřené právě na výraznou podobnost povídek, výše již naznačenou, dosáhl modelový čtenář – klokan, s nímž se vypravěč setká na skokanském můstku v povídce „Moře“. Klokan píše o vypravěčově díle diplomovou práci, protože jeho tvorba je „jednoduchá záležitost pro strukturní rozbor“ (76). Tendence, které procházely celou sbírkou, se v této zá-

věrečné povídky propojují a autor hraje se čtenářem již otevřeně dvojitou hru: na jednu stranu podává klokanovými (místy i vypravěčovými) ústy zdánlivě vážný interpretační návod ke svému dílu („autor nemá dostatek schopností rozvíjet zápletku zevnitř a dovést ji vnitřním rozvojem k organickému završení“, 77, „nedostatek pravé humanity [...] nedovoluje autorovi, aby přistupoval ke svým postavám jako k živým, samostatným individuím a ptal se po vnitřních možnostech jejich rozvoje“, 77 n.), na druhou stranu tento návod obratem zlehčuje a paroduje (už tím, že interpretem je klokan letící na lyžích): „[T]y vaše prózy jsou totiž všechny na jedno brdo: na začátku se vypravěč setká s nějakým podivným zvířetem, pak obvykle dojde k zápasu a na konci se objeví něco beztvarého a neurčitého, v čem se všechno rozplyne [...] Je to pěkná nuda.“ (76). V závěru povídky, poté, co se vypravěč s klokanem vášnivě prou o inspirační zdroje vypravěčova díla, o myšlenkovou nesoudržnost povídek a konečně o návlek, který klokanovi upletla někdejší vypravěčova přítelkyně, klokan dokonce shrne východiska vypravěčovy tvorby takto: „Není klokan, chachá, nemá návlek! Bloudí dlouhou posvátnou nocí a nemá návlek! Všichni klokani jsou černí, hurá! Všichni klokani jsou smrtelní, Schelling je klokan, tedy Schelling je smrtelný! Hip, hip, kdo bude dřív dole!“ (79)

3.

Mimoděk jsme dosáhli vytyčení stěžejních rysů Ajvazova díla: motivů nepřírozených zvířat, otázek a setkání, exotizujících a archaizujících rysů, akcentace okrajů, a především všudypřítomné pořouchlé hry se smyslem a o smysl, i když původním záměrem nebylo plně vyčerpat významový potenciál autorových prací, ale zohlednit výhradně ty jejich aspekty, které se vztahují k „Hádankám“. Některé roviny Ajvazova díla zůstanou nutně opominuty, zdá se však, že celkový charakter autorovy tvorby bude postižen dostatečně.

Přestože dosavadní konkretizace vychází z důkladné analýzy interpretačních možností a pravděpodobných souvislostí, v řadě z nich zůstáváme dosud na půli cesty. V rovině fikčního světa „Hádanek“ je stále nejasné, kdo je vlastně zvíře a jaký je jeho status. Víme, že je spřízněno se Sfingou, ale tato příbuznost se ukázala být pouze částečná. Možná je to totiž spíš malý tygr. Každopádně však pochází z jiného světa, který prolíná do našeho prostoru na jeho nejvšednějších místech. Zatímco my jsme „obyvatelé středů“, jiný svět se rozprostírá na okrajích a za nimi. Je pravděpodobně původním domovem vypravěče, ale byl jím opuštěn a zapomenut a zvíře teď vypravěče pomocí hádanek volá zpět a různými způsoby jej nutí, aby se

rozpomněl: Pochop, kdo jsi a odkud pocházíš. Jaké je však řešení hádanek, tzn. kudy vede cesta k návratu, a jaká existence čeká vypravěče po přechodu hranice? V metatextové rovině zní dosud naléhavě otázka po sjednocujícím smyslu povídky v diskurzu, jenž si neustále protřečká a pořouchle popírá sám sebe.

Faktem zásadní důležitosti je, že se všechny Ajvazovy beletristické práce zdají vytvářet jediný fikční svět (shodnost situací, motivů a kauzalit, totožný vypravěč) daný texty s obdobnou strukturou příběhu, příbuznými vyprávěcími strategiemi atd. Tato skutečnost umožňuje bez nutnosti kompromisu přistoupit k Ajvazově beletristické próze jako k sourodému univerzu. Mimoto nelze vyloučit, že Ajvaz o jednotnost a provázanost svých textů vědomě usiluje. Zejména v románu *Druhé město* najdeme řadu prvků z předchozích prací, avšak tím, že se objevují v širokých upřesňujících souvislostech, jsou jejich dřívější téměř neomezené interpretaci položeny meze a udán jednoznačně dostředný směr, zacílený do sjednocovaného fikčního světa (srov. např. mořský koník, „Návrat“ 66 nn. a „Město“ 75, nebo gejši natírající diplomata medem, „Vražda“ 21, a zasvěcování v bazéně s medem, „Město“ 112). Jiný doklad přináší srovnání tematiky jednotlivých děl, jež vede ke zjištění, že sbírka *Vražda v hotelu Intercontinental* je jakýmsi tezaurem motivů a situací, z něž ostatní díla čerpají (srv. např. úvodní báseň sbírky „Město“, 7 nn., a román *Druhé město*).¹⁵

Pro naše konkretizační úsilí je pozoruhodné, že řada výsledků, jichž jsme se dobrali pečlivým rozbořením, je v ostatních autorových textech doslovně potvrzena. Tím ovšem houstne síť transtextového provázání jednotlivých děl, a tak i u „Hádanek“ vzniká nutnost číst je ve více rovinách než doposud.

Otevřením dalších rovin vzniká možnost vztáhnout „Hádanky“ k ostatním pracím metatextově, a to tehdy, chápeme-li děj povídky jako cestu směřující od položené hádanky k jejímu vyřešení. Jako cestu k zodpovězení různých konfliktů, problémů a otázek lze totiž shrnout děj všech zkoumaných textů: ve *Druhém městě* se vypravěč setká s entitami pocházejícími z jiného světa, a to ho přiměje, aby jiný svět hledal a pokoušel se do něj vstoupit; v *Bílých mravencích* vypravěč pomáhá při pátrání po zázračné

¹⁵ Zvláštní postavení zaujímá poslední Ajvazova kniha *Zlatý věk*, v níž je sice využito mnoha obvyklých motivů i postupů, jsou však nahlíženy z jiného úhlu, a tím značně přehodnoceny, a nelze je tedy jednoznačně ztotožnit s prvky z předchozích děl; z téhož důvodu bude k této knize přihlíženo pouze okrajově. *Zlatý věk* se i v dalších ohledech odlišuje od předchozího Ajvazova díla. Plně souhlasíme s P. Sacherem, když román označuje za přelomové dílo, jež „uzavírá první etapu Ajvazovy tvorby a zahajuje (hypoteticky) druhou“ (záložka in: *Zlatý věk*).

tekutině, jež umožňuje přechod mezi světy; cesta k rozpomenutí a nalezení je předmětem mnoha básnických mikropříběhů ve *Vraždě v hotelu Intercontinental* atd.¹⁶ Výjimku tvoří *Zlatý věk*, kde se těžiště vyprávění již zcela přesunulo do jiného světa.

Výstupem z putování je, jak jsme zjistili již dříve, řešení hádanky, respektive objevení možnosti, jak uskutečnit přechod. Stopy, jež k řešení poukazují, však dávají vždy jen parciální smysl – Sfinžina hádanka, jejíž řešení se dochovalo ze starověku, je v polovině přerušena a pokračuje zcela jinak. Řečeno s autorem: „V závěru sylogismu / objevuje se velký bílý pták se zlatým zobákem, / který nebyl ani v jedné z premis. / Už to nefunguje“ (*Vražda* 29). Analogicky je mařeno pátrání po tajemné melodii v *Bílých mravencích*: když se pátrající konečně dozvědí, že nástroj, na nějž jedinečně lze melodii zahrát, má kouzelník z horské vesnice, zjistí vzápětí, že kouzelník byl zabit nepřátelskými kmeny a celý jeho majetek shořel (*Orel* 40 nn.). Nahrávka, která byla našťastí pořízena, skončila nedopatřením v popelnici (*Orel* 63 nn.). Ve *Druhém městě* vypravěč potkává lidi, kteří podle všeho znají řešení, ale než mu je stačí prozradit, vyprávění je nějakým zásahem přerušeno (např. informátora z kavárny náhle odveze záhadná tramvaj, *Město* 31 nn., aj.). Všechny tyto stopy hledajícího sice posunou na pomyslné cestě o kus dál, ale cíl mu opět zůstane vzdálen.¹⁷

Důležitost cesty je zrelativizována poznáním, že k přechodu, jenž je vlastním cílem cesty, postačí rozpomenout se na svou původní existenci. Svět za nábytkem se připomíná slovy a věcmi, jež se ocitají v našem prostoru: knihou s neznámým živým písmem (*Město*), podivnou hudbou nebo záhadnými sochami (*Orel*), a samozřejmě zvířaty a hádankami. Ne vždycky však tyto stopy správně interpretujeme: „To jsou [...] věci, náhodou vyvržené na náš břeh, které jsme na základě falešných podobností s našimi zkušenostmi obalili jakýmsi náhradním významem.“ (*Město* 19) Přestože totiž ze světa za nábytkem pocházíme, zradili jsme jej (*Město* 26) a tak „dokonale se nám podařilo zkrotit náš pohled“ (*Město* 59), že už svůj původní domov a jeho hlasy nerozeznáváme. „Žijeme uvnitř vymezených kruhů, které se bojíme opustit.“ (*Město* 58) Přesto je svět za nábytkem primárním, matečným prostorem, a náš svět prostorem odvozeným (srv. např. *Město* 66).

¹⁶ Tvorba založená na opakování téže myšlenky pomocí různých zpracování opět upomíná na středověk, resp. na středověké písemnictví, pro něž bylo přejímání látek a motivů běžnou praxí.

¹⁷ Většina těchto stop je navíc hledajícímu zprostředkována (např. v *Bílých mravencích* získá hledající potřebnou informaci z knihy, jež je rekvizitou ve hře na hospodském automatu, *Orel* 48 nn.), což může mít význam při analýze Ajvazova přístupu ke smyslu (viz dále).

Přitom „[h]ranice našeho světa není vzdálená, netáhne se na obzoru nebo v hlubinách; bledě světélkuje v nejtěsnější blízkosti, v šeru okrajů našeho těsného prostoru“ (*Město* 8). Jak ale dosáhnout jejího překročení? Návodů najdeme v Ajvazových textech hned několik, narativně ověřený je však pouze jediný, jehož využívá vypravěč v závěru *Druhého města*: „Na jednu jsem věděl, že před tím, kdo skutečně odejde, se druhé město musí otevřít, že odcházejícího dovede k lesklým palácům a temným zahradám každá cesta, po které vykročí. [...] Opravdu odchází ten, kdo za sebou všechno nechává [...] a nemyslí na návrat. [...] Do druhého města může vstoupit jen ten, kdo odchází s vědomím, že cesta, na kterou se vydává, nemá žádný smysl, protože smysl znamená místo ve tkáni vztahů, vytvářejících domov, že dokonce není ani nesmyslná, protože nesmyslnost je jen doplňkem smyslu a patří do jeho světa.“ (*Město* 154 nn.) Podobně vyznívá již pasáž z *Návratu* starého varana: „Nevyhýbej se těmto [tj. hraničním, A. S.] prostorům, nepřemýšlej o tom, jsou-li matricí našich věcí, slov a gest nebo místem jejich zániku“ (*Návrat* 71).

Zdá se, že přechod je umožněn jen tomu, kdo přestane za každou cenu hledat a vzdá se logiky a racionality našeho světa. Takové východisko koresponduje s principem zmíněných zenových hádanek – řešením je neřešit. Pak je ovšem velmi pravděpodobné, že příslovečný „combraský koláček“, který vypravěči „Hádanek“ chybí, představuje hádanka sama: to ona má vypravěči připomenout, kdo je a odkud pochází. „Neřešitelná otázka se vyřešila tím, že přestala být otázkou.“ (*Město* 155)

Další obohacení pro konkretizaci „Hádanek“ znamená přesnější představa o podobě a charakteru jiného světa založená na znalosti ostatního Ajvazova beletristického díla. Už předchozí analýza prozrazuje, že určující silou pro podobu světa za nábytkem je důsledná jinakost, jež je také příčinou jeho neuchopitelnosti zákony našeho světa. Obvyklým výrazem jiného světa je prales, džungle (srv. *Orel* 16nn., *Vražda* 25 aj., *Město* 136 aj.). Tato skutečnost mimochodem výrazně upomíná na dřívější postřehy o archaicky orientálním charakteru jiného světa a znovu navozuje otázku, zda zvíře z „Hádanek“ nemůže souviset s posvátnými orientálními (Veselovský 1997: 36 nn.), ale i ajvazovskými (srv. *Město* 10 aj., *Orel* 39 aj.) tygry.

Prales můžeme chápat také jako výraz vlastního principu, na němž je jiný svět založen, a tím je chaos, jenž obklopuje náš úzce vymezený prostor. Ajvazovo zpodobnění chaosu odpovídá archaickým představám, v nichž byl chaos pokládán za posvátný, neboť přetvářel smrt na znovuzrození a byl tak „zásobárnou veškerých možností bytí“ (Eliade 1994, s. 90). Hledajícímu v *Zénónových paradoxech* se chaos „zjevil jako pramen všech řádů,

a tím jako nejdokonalejší a ničím nenarušitelný řád.“ (*Orel* 157 n.) Nevyčerpatelné možnosti chaosu ostatně obdivuje již zmíněný sochař ve stejnojmenné povídce z *Návratu starého varana*, když odmítá přetvářet tvary, jež v bazénu se studenou vodou náhodně vytvořila láva (srov. *Návrat* 53 nn.).

Přesto se zdá, že na dně tohoto chaosu dřímá jakýsi utajený řád, organizující princip, jenž vede bílé mravence k tomu, aby se shlukovali do podoby bílého tygra (!), přestože dokáží vytvořit i všechny ostatní tvary (*Orel* 39 nn. aj.), a jenž se skrývá za „tajemnými prvotními rytmy, které vše spojují do dávno ztracené jednoty.“ (*Návrat* 63) Je to řád, nad nímž bdí božstva a démoni jiného světa (srov. *Město* 20, 124) a jímž se řídí tamní logické zákony. Možná je to právě obraz tohoto pradávného řádu, jenž se zrcadlí v podivné neuspořádanosti zvířecích hádanek, ale i v nejasné hierarchii dalších detailů v ostatních textech (např. kniha *Tyrkysový orel* se jmenuje podle „zcela nevýznamného“ detailu na s. 129).

4.

Seznámení s Ajvazovou teoretickou, metatextovou tvorbou sice už nebude znamenat zásadní průlom dosavadního interpretačního směřování, avšak může napomoci k identifikaci autorových filozofických východisek. Sledovanými pracemi jsou polemika s dekonstruktivismem J. Derridy *Znak a bytí* (1994) a soubor původně časopiseckých statí *Tajemství knihy* (1997).

Posledně jmenovaná kniha představuje mj. souhrn Ajvazových autorových vzorů, pro tento rozbor je však přínosná především artikulací myšlenky matečného chaosu: zatímco se smysluplnost proměněná v „monotónní opakování téhož“ (*Tajemství knihy*, s. 25 n.) „koncentrovala do některých bodů celku“ (ibid., s. 16), je okolní prostor „dosud prosákl[ý] původními smyslotvornými silami, jež rozestírají smysl po celé rozloze celku“ (ibid., s. 15 n.). Je proto potřeba naučit se „rozšířit sféru, v níž se pohybuje náš pohled“ (ibid., s. 9), a tak „zdůraznit a pročistit významovost“ (ibid., s. 8) a „vrátit [se] ke svým počátkům.“ (ibid., s. 9) Přestože v tomto kontextu Ajvaz neuvažuje o jiném světě, jeho závěry si s předchozími pozoruhodně odpovídají.

Myšlenka jednotícího principu dominuje i ve *Znaku a bytí*. Proti Derridově nekonečné řadě zprostředkování bez původního čistého významu Ajvaz staví koncept „pre-artikulovaného pole“, jímž jsou všechny reprezentace předznamenány. Jeho definice je obdobná výše uvedenému popisu plodivého chaosu a jeho jednotícího řádu: „Pre-artikulované pole zakládá artikulace, je jejich vnitřní jednotou, zapouští je do celku světa, ale zároveň je už vždy také silou, která struktury zevnitř rozrušuje a tlačí k proměně, silou, která chrání a vede růst nových systémů, jejichž zárodky vznikají na pe-

riferii stabilizovaných struktur.“ (*Znak a bytí*, s. 10) Přestože významy jsou vždy jen reprezentacemi reprezentací, jejich charakter je jednou provždy sjednocen povahou pre-artikulovaného pole – chaosu. Prostorovému pojetí soustavy světů v Ajvazově beletrii je zvláště blízký obraz pre-artikulovaného pole jako krajiny, jež je „zárodkem [...] možných cest“ (ibid., s. 34).

Představa nekonečného zprostředkování téhož poukazuje ve spojení se středověkými korespondencemi Ajvazovy beletrie ještě k jednomu teoretickému řešení, a sice k využití Curtiovy topiky (Curtius 1998). Výraznou podobnost jednotlivých Ajvazových textů reflektuje již vzdělaný klokan v povídce „Moře“ (*Návrat* 75 nn.) a opakovaně jsme se jí dotkli v předchozích úvahách. Zdá se, že aplikace konceptu topoi by jí mohla dostatečně objasnit.

Podle Curtia pro literáty „představuje topika komoru se zásobami“ (Curtius 1998, s. 91). Termín topos používá pro „návrtnou formuli“ procházející texty během literárního vývoje a označuje jím všechny prostředky (tj. metafory, figury atp.) fungující příslušným způsobem (srov. Pelán – Stromšík in Curtius 1998, s. 669 n.). Návrtné prostředky v Ajvazově díle lze tedy za svého druhu topoi jistě označit. Ajvazovská topoi můžeme následně rozčlenit do tří kategorií: na topoi strukturní, tematická a motivická. S ohledem na omezený prostor této studie podejme jen telegrafický přehled jejich zastoupení.

Jako strukturní topoi lze chápat dějotvorné momenty setkání se zvířetem, jež jsou položením otázky a výzvou k návratu (zápas se zvířetem tak koresponduje s biblickým zápasem s andělem, srov. Geneze 32, 23–33), momenty hledání a cesty, momenty přechodu a platónského rozpomínání a dominující formu pokleslého mýtu. K topoi tematickým lze řadit především topos jiného světa za periferií světa našeho a jeho posvátně chaotický charakter.

Motivických topoi lze jmenovat nejvíce, ale i jejich počet je omezený. Mezi nejdůležitější patří topos zvířete (zejména topos posvátného tygra, směřující mimochodem opět k Borgesovi, srov. např. Borges, J. L. [1999]: „Modří tygři“ in: *Nesmrtelnost*, Praha, s. 488–497), topos kultů a kultických slavností (srov. tygří kultury ve *Druhém městě* nebo bohoocty v *Zénónových paradoxech*), topos knih, záznamů a znaků (např. zásadní důležitost *Knihy ve Zlatém věku*, ale také kniha jako prvotní podnět ve *Druhém městě* nebo jako rámeček jednoho z příběhů v *Zénónových paradoxech*), topos odkazů na filozofy a exotické kultury (tyto odkazy se výrazně podílejí na vytvoření iluze všeobjímajícího chaosu, jenž má být předobrazem našich kultur) a v neposlední řadě topos kavárny Slávie (kde se na toaletách nachází jedno z ústí jiného světa, srov. *Město* 151).

Tvorba spočívající v dosazování stále týchž prvků do stále stejného schématu je ideálním materiálem pro zkoumání možností významu založeného na jediném pre-artikulovaném poli (resp. vycházejícího z jediného prostoru smrtícího, ale zároveň zárodečného chaosu). Na závěr se však nabízí ještě jedna otázka: je tento tvůrčí přístup, příznačný především pro evropskou gotiku, dostatečně plodným a čtenářsky zajímavým ještě v dnešní době?

Rozhodujícím faktorem, jenž umožňuje tuto otázku zodpovědět kladně, je výše zmiňovaný odstředivý, parodující tón méně či více příznačný pro všechny Ajvazovy texty. Kromě toho, že spolehlivě nadlehčuje přísný mytický časoprostor, zaručuje rovněž neustálým pořádkem vyvrácením smyslu nejednoznačné, otevřené vyznění příběhů, a tím ponechává čtenáři žádoucí prostor.

Častým projevem autorova humoru je propojení sakrálního a profánního, projevy velebného jiného světa v nedůstojných podmínkách našeho intimního prostoru: jeden ze vchodů do jiného světa se nachází na záchodku kavárny Slávie (*Město* 151), jednu ze svých hádanek zvíře vybafe ze záchodového rezervoáru (*Návrat* 45); připomínka dávných tygrích kultů se dochovala v názvu hospody U Zlatého tygra (*Vražda* 8). Ironie propojení posvátné a profánní podoby skutečnosti je ještě výraznější, je-li aplikována v mechanismech derridovského zprostředkování: například ve *Druhém městě* vypravěč část informací o jiném světě získává v příměstské hospodě od „robustního muže s kulatým červeným obličejem, který se s nikým ne bavil, pomalu upíjel pivo a četl si v časopise Naše zahrádka“ (*Město* 37).¹⁸

Při vědomí nekonečné námahy a zoufalého úsilí hledajících vyznívá ironicky i konečná primitivnost řešení: „Návrat je jen metafora, ve skutečnosti je návrat vždy jen vzpomnutí na to, že jsme vlastně doma, že jsme domov nikdy neopustili.“ (*Město* 82) Jak píše Ajvaz na jiném místě, nakonec se „budeme [...] smát, / že nás tak dlouho nenapadlo vrátit se domů.“ (*Vražda* 38)

Pro neustálý dynamický protiklad vytváření a popírání smyslu platí, co Ajvaz napsal o Ladislavu Klímovi: „Vývoj [uvnitř textu je] cestou rozbíjení všech horizontů. [...] Proto kdo jde po této cestě, nemůže nikdy dojít na její konec – ale současně také platí, že je to cesta jediná.“ (*Tajemství knihy*, s. 128) Tato cesta směřuje tam, kde se rodí chaos, ke světu hry (srov.

¹⁸ Jednoznačná vážnost naopak převládá ve *Zlatém věku* a sám autor ústy vypravěče trefně deklaruje, že relevantní jiný svět sice „v prvních okamžicích zaujm[e] nezvyklými tvary, ale za chvíli začn[e] nudit“. (*Zlatý věk*, s. 10)

ibid.). Jedině přijetím hry, jež je „návratem ke skutečnosti ve stavu zrodu“ (*Znak a bytí*, s. 33), je totiž možné pročistit smysl samotný a přijmout zmatečný, rozporuplný svět, ve kterém končí, ale také začínají všechny možnosti.

Neboť není vždy nutné podřídít literární dílo jednoznačné konkretizaci počítající se všemi možnostmi, ani dosáhnout konkretizace správné či adekvátní. Nic nás jako čtenáře nezavazuje postulovat vyčerpávající vysvětlení. Nakonec vždycky postačí, budeme-li Ajvazovy texty pojímat jako „básně, jimiž bychom se mohli procházet / jako po orientálním bazaru, / prohlížet si obrazy jako papouška v kleci, koupat se v nich jako v turecké lázni ...“ (*Vražda v hotelu Intercontinental*, s. 43)

Literatura

- Ajvaz, Michal (1989). *Vražda v hotelu Intercontinental*. Praha.
 Ajvaz, Michal (1991). *Návrat starého varana*. Praha.
 Ajvaz, Michal (1993). *Druhé město*. Praha.
 Ajvaz, Michal (1994). *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou Grammatologií*. Praha.
 Ajvaz, Michal (1997). *Tajemství knihy*. Brno.
 Ajvaz, Michal (1997). *Tyrkysový orel*. Praha.
 Ajvaz, Michal (2001). *Zlatý věk*. Praha.
 Bogatyrev, Petr Grigorjevič (1971). *Souvislosti tvorby*. Praha.
 Curtius, Ernst Robert (1998). *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha.
 Daneš, František (1999). Předpoklady a meze interpretace textu. In: F. D.: *Jazyk a text*. Praha: s. 341–354.
 Eco, Umberto (1997). Malé světy. In: *Česká literatura*, 45, č. 6, s. 625–643.
 Eco, Umberto (1998). *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha.
 Eliade, Mircea (1994). *Posvátné a profánní*. Praha.
 Eliot, Thomas Stearns (1991). Tradice a individuální talent. In: T. S. E. *O básnictví a básnicích*. Praha: s. 9–17.
 Haman, Aleš (1999). *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany.
 Haman, Aleš (2000). *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany.
 Holý, Jiří (2001). Poznámky ke koncepcím „kostnické školy“ a českého strukturalismu. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: s. 271–294.
 Homoláč, Jiří (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha.
 Jauß, Hans Robert (2001). Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: s. 7–38.
 Kerényi, Karl (1998). Oidipús. In: K. K. *Mytologie Řeků II. Příběhy héróů*. Praha: s. 70–82.
 Le Goff, Jacques (1998). *Středověká imaginace*. Praha.
 Mertlík, Rudolf (1968). *Starověké báje a pověsti*. Praha.
 Smullyan, Raymond M. (1977). *The Tao is Silent*. New York.
 Soukup, Daniel (2000). Bůh, který neumí do dvou počítat. In: *Svět literatury*, č. 19, s. 83–90.
 Veselovský, Zdeněk (1997). *Tygr*. Praha.
 Vlašín, Štěpán a kol. (1977). *Slovník literární teorie*. Praha.
 Williamson, Craig (1977). *The Old English Riddles of the Exeter Book*. Chapel Hill.
 Z hádanek Exeterské knihy (1999). In: *Duch můj byl živ. Výbor překladů ze staroanglické poezie*. Praha: s. 65–76.

The Law of Riddle in a World of Chaos

Michal Ajvaz's „Hádanky“

Using the concepts of reader response criticism and transtextuality, the present article contributes to the discussion on the role of the reader. The author creates a scale of hypothetical readings of Michal Ajvaz's short story „Hádanky“ (Riddles), which is based on the hypothetical reader's gradually expanding knowledge of Ajvaz's other writings. Surveying various allusions, their possible pretexts and parallel motifs, the author formulates the basic features of Ajvaz's works: cultural syncretism, parodic play, ambiguousness and deconstruction of meaning. The knowledge of Ajvaz's other texts enables us to specify and enrich this framework.

Útěky k mýtu

Kamila Chlupáčová

Román 20. století často využívá mýtů. Mytizací nabývají zobrazované děje jistou vznešenost a slavnostnost, vzdalují se v čase od čtenáře, nabývají hlubšího smyslu. Autoři antických dramát sahali k mýtům, aby se mohli věnovat rozporu mezi zákonem božským a lidským, vyššími silami (bohové, fatum) a člověkem. Andrej Platonov (1899–1951) ve svých velkých románech (*Čevengur*, 1927–1928, *Kotlovan*, 1930) sahá k mýtu, aby se mohl věnovat rozporu, katastrofickému střetu mezi revolucí a lidem.

Platonov přeměnil dějiny v lidový mýtus, aby bylo možné historickou realitu, hrůzu, krutosti revoluce vůbec snést a zároveň aby tím odlehčil, zmírnil vinu „revolucionářů“, resp. aby jejich činy postavil mimo hodnotící kategorie dobra a zla. Zároveň získal možnost kouzelné, pohádkové poetizace, zrušil historický čas. V pozadí vnímáme řadu současných historických událostí, které nejsou uspořádány chronologicky, nemají ani prostou časovou následnost, ani kauzalitu. Žádná událost tak není jedinečná. Utrpení nemá žádnou hodnotu, zápornou ani kladnou. Archaický mýtus v moderním Platonovově románu prozrazuje snahu najít smysl a ospravedlnění revolučního bloudění. Zároveň mytologické hledisko umožňuje autorovi vyjádřit revoltu, nesouhlas, odpor vůči podobě a způsobu prosazování revoluční utopie. Platonov se chtěl z hrůz, které viděl kolem sebe, utésti útěkem k mýtu. Mytizace tak funguje jako útěcha i nástroj poznání. Konečná katastrofa v románech *Čevengur* i *Kotlovan* je zároveň i soudem nad revoluční utopií. Ovšem závěr *Čevenguru* přináší obraz vody, v níž mizí hlavní hrdina Dvanov, a voda znamená přechod k něčemu novému, zrození člověka a světa. Tento symbolický návrat do mimočasového okamžiku prvotní plnosti (mládí, otec, dětská udička) snad slibuje zajistit budoucí realizaci utopie.

Vladimir Nabokov (1899–1977) se ve svých románech jako Stvořitel posouvá do modality bohů, spjaté s nesmrtelností – ritualizuje tvorbu lite-

rárního textu jako posvátnou činnost vyvolených, kteří překračují hranice modality člověka. V románu *Lužinova obrana* (1930) je ritualizace a divinizace literární tvorby obrazně vyjádřena v paralelách se šachovou hrou chápanou jako posvátný akt. Mnoha příklady lze tak doložit závažnou Eliadovu tezi o tom, že člověk se napodobováním archetypů a opakováním rituálů a paradigmatických gest přenáší do mýtické doby, v níž byly archetypy poprvé zjeveny.¹

Akt stvoření zaujímá neobyčejně významné místo ve všech mýtech, je spojen s obrazy nového člověka a nové země. I pro Andreje Platonova je areál mýtů materiálem, z něhož se vyvíjí literatura. Hlavní hrdina *Čevenguru*, Dvanov, má mytologickou biografii: jako zvěstovatel a tlumočnick revoluce je připodobněn k tradiční postavě Mojžíšově – jako Mojžíš měl i Dvanov jako dítě zemřít a byl zachráněn pro vykonání velkého díla, aby zprostředkoval lidu nový život. Mojžíš putoval se svým lidem po poušti do zaslíbené země (Dvanov po širých prostorách Rusi), spatřil zaslíbenou zemi z hory, ale nedošel do ní. Ani Dvanov nedosáhl cíle, pro který byl vyvolen. Sašu (Alexandra Dvanova) zachránil pro budoucnost Zachar Pavlovič, patriarchální předek, který vyšel z přírody, zakladatel rodu, obraz „otce“, který zajistil vývoj hrdiny. Zachar je spoluvůrcem hlavního hrdiny, jeho „přírodním“, plebejský původ je i původem samotného Platonova.

Počáteční text románu *Čevengur* (prezentovaný původně samostatně pod názvem *Proischožděnije mastěra*) je vlastně nápodobou mýtu o stvoření. Platonov imituje původní formule mýtů, které obsahují soubor praobrazů, pračinností a popisují genealogii hrdiny. Hrdina, Zachar Pavlovič, je vztažen k dávnověku, je pradávny předek, od kterého se všechno počíná. Je na samém počátku románu a opět se vrací na jeho konci: dorazí do mrtvého a vypleněného Čevenguru a hledá Sašu, který je mrtev. Vrací se motiv a celý rituál hledání Saši z počáteční fáze románu; touto návratností se naplňuje cykličnost mýtu. Toto „proischožděnije mastěra“ je nezbytným článkem celkového plánu románu, úvodní částí, která na samém počátku tlumočí představu o zvláštní počáteční epoše stvoření, o původu typizované osobnosti („mastěra“) a podává obraz migrací z venkova do města, kam „ljudi prichodjat žiť prjamo iz prirody“.² Je to zároveň obdoba biblických zpráv o stvoření (Genese), podle nichž člověk byl stvořen bohem z prsti, z prachu země, je ze země učiněný. První lidské pokolení vzešlé z přírody je podle mýtů dětinské, nevědomé a neohrané. Zachar Pavlo-

¹ Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: 1993, s. 30.

² Všechny citace z románu podle vydání Андрей Платонов. *Чевенгур*. Москва: 1988.

vič vyrábí zcela nefunkční nástroje ze dřeva, které jsou k ničemu. Zhotovování předmětů, z nichž se skládá svět, v našem případě pracovních nástrojů nebo nádobí ze dřeva („Zachar Pavlovič peredělal iz děreva vse izdělja, kakije znal.“) je také motiv z dávných mýtů. Použití dřeva místo kovu by snad mohlo být ohlasem tabuizace železa v primitivních společnostech, o němž se zmiňuje James George Frazer.³ Ve starém Řecku platil všeobecný zákaz nosit železo do svatyně. Židé při stavbě Jeruzalémského chrámu nebo oltáře nikdy nepoužili železný nástroj. Jako mýtotvorný archetyp lze vnímat i snahu hlavního protagonisty Saši Dvanova, aby všechny věci měly své jméno. Před ním se rozprostírá „něopisannyy i něraskazannyy mir“, „bezymjannaja žizň“ a on je ten, který dává věcem jméno („On ně chotěl, čtoby mir ostalsja nēnarečennym“), aby je pochopil a stal se jejich pánem. Tento pojmenovávací furor je součástí procesu stvoření nového světa v revoluční historické epoše, která by měla být oddělena od času mytologického, v němž se objevil prapředek Zachar. Ovšem hned v prvním odstavci románového textu koexistuje mytologická minulost s empirickou realitou běžného života na téže synchronní úrovni. Mytologické myšlení pak charakterizuje hrdiny – revolucionáře, i jejich příběhy do značné míry zachovávají základní mytologickou strukturu. Platonov si klade otázku po příčinách ztroskotání revoluce, nenaplnění utopického snu o novém člověku. Na tuto otázku odpovídá jednak mýtický a obrazně, jednak racionálně. Racionální argumenty zaznívají z úst představitelů lidu, který v jistém smyslu plní funkci chóru v antické tragédii: není aktivním hybatelem událostí, filozofuje, moralizuje, komentuje, pronáší aforistické výroky jakoby převzaté z nadčasových zkušeností lidu.

Lidoví hrdinové Platonovova *Čevenguru* filozofují, aby unikli nevědomosti. Autor jim nepřipisuje absenci myšlení, jsou schopni uvažovat a vést dialogy, ale jejich myšlení je mytologické, bez logické abstrakce, schopné vnímat pouze věci viditelné, konkrétní. Rozhodující je mluvené slovo (jsou většinou negramotní), nikoli psaný znak – psané texty, knihy neexistují. Podle A. A. Potebny zásadní vliv na vznik mýtu má mytologické slovo, které nediferencuje substanci a její atributy, neodlišuje vlastnosti pojmenované věci od toho, s čím tato věc tak či onak souvisí.⁴ V textu románu se tato důležitost projevuje ve značné frekvenci různých typů spojení, v nichž se adherence transponuje v inherenci, např.: „bessmertnaja oděžda“ (brnění), „ves' dětal'nyj kommunizm“ (komunismus jako stroj se všemi jeho součást-

³ Frazer, James George. *Zlatá ratolest*. Praha: 1977, s. 235–236.

⁴ Потеня, А. А. *Эстетика и поэтика*, Москва: 1976, s. 418–447.

kami), „intěres smrti“ (zvědavost ve vztahu k tajemství smrti a životu posmrtnému), druhotná predikace do vazby substantivní, např.: „on radi bezosičnoosti otverg revoluciju“ (aby se nezmylil), „ja bojus' proletariata ot uvaženija“ (protože si ho vážím). Tento způsob vyjadřování je asociální, syntetický, obrazný a básnický, nejde o postižení logických vztahů. Obdobně jako v mýtu silná substancializace vytváří dominanci světa věcí, konkrétních a viditelných; předmětnost (věci vidím) vládne nad vztahovostí (vztahovost nevidím).

Protagonistům *Čevenguru* je tak vlastní forma obrazného myšlení, které obraz věcí pokládá za samu věc. Ztotožnění se týká nejen vztahu mezi jazykovým obrazem věci a věcí samotnou, ale i vztahu člověka a přírody (představa oduševněnosti přírodních jevů) a tím i vztahu mezi subjektivním a objektivním. Svět je nerozčleněný, jednotný a ucelený, člověk má živý pocit jednoty s kosmem, jevy společenské a přírodní se synkretizují. Čevengurci všechno konkretizují, politická hesla myšlená jako vize chápou doslova, metaforu vnímají a uskutečňují jako realitu. Lid („narod“) je pro Platonova hlavní subjekt, ztotožňuje ho s přírodou, obdařuje ho silnými city a věčnou potřebou filozofování: lid je ubohý, chudý, ale má svůj duchovní život. Platonov chtěl ukázat, že i člověk z lidu, jako byl on sám, který vyrůstal na periférii („v rabočeij slobodě“) v letech 1906–1914 jako syn dělnického mistra, je schopen složitě a hluboce rozvažovat o vysokých filozofických tématech, byť z pozic naivně realistických a dětsky konkrétních. Ponižené lidské bytosti tak vstupují do privilegovaného světa filozofování, běžné nazírání na „těmnyj narod“ je invertováno. „Russkij nizovoj čelovek“ je, podobně jako je tomu v gnózi, vysoko povznesen, je schopen demokraticky „posoudit věci řečmi“. Toto duchovní hledání je podtrženo neustálým putováním hrdinů, přemísťováním v prostoru, které směřuje k prozření, k poznání, k nalezení věčné pravdy komunismu. Tuto syžetovou linii vytváří mýtus gnostický a motiv středověkého románu o svatém grálu. Svým hrdinům tak Platonov opatřil vysoký morální status, vybavil je hledačstvím, žízni po poznání i věčným pochybovačstvím – svým přírodním rozumem prověřují politická hesla a revoluční opatření (a autor s nimi). Své narativní schéma založil Platonov na polemické struktuře, vytvářené dvojicí protichůdných mínění v pásmu postav, v dialogu nebo i v pásmu autorském. Vyslovené tvrzení je většinou někde v textu popřeno, někdy vzápětí negováno tvrzením protikladným. Tak se vytváří dialektický model, obsahující dvě části dialogu – tvrzení a negaci tohoto tvrzení, připomínající schéma dialogů Platóna.

Mýtus náboženský, křesťanský, je v podobě mýtu kristovského částečně využit v postavě Saši Dvanova: i on je vnímán jako Mesiáš, který zvě-

stuje univerzální poselství, pouze on je obdařen vynikajícími pozitivními atributy. Umírá mlád, vlastně obětuje život, podstupuje symbolickou smrt, která možná má vést k znovuzrození. Podoba s obrazem Krista je zvýrazněna jeho schopností „chodit po vodě“. Tvoří protikladnou dvojici se svým nevlastním bratrem Proškou jako Kristus a Antikrist. Jeho nevlastní bratr má vlastnosti negativní a zůstává naživu. Bratři tak představují „protikladně souběžné životy“,⁵ jimiž Platonov ilustruje dva typy svrchovanosti, mravně, kladné, a nemravně, záporné (Proška nemravnými a zločinnými způsoby se na revoluci materiálně obohacuje, shromažďuje pro sebe majetek, navenek působí jako ideolog a organizátor, zatímco Saša je věčně putující chudák, hledač pravdy). Snad lze uvažovat o existenci paralely s legendárními dvojčaty z římských pověstí a s božskými dvojčaty védskými. S nejstarší indoevropskou mytologií může souviset i „mužský spolek“ (Männerbund)⁶ Čevengurců, s výrazně erotickým, homosexuálním zabarvením.

I rekonstrukce prastaré mytologické triády, aspekty trojfunkční struktury jsou zřejmé.⁷ Všude je nutné určité duchovní a politické vedení (Saša), určité prostředky k obraně a k útoku (Kopjonkin) a určitá organizace výroby (ta vlastně chybí, je tu jen Zachar jako prvobytný výrobce nefunkčních věcí, a Proška, který obstarává prosperitu pouze pro sebe). Kopjonkin se svým koněm „Proletarskaja Sila“ (má femininní podobu) ve větší míře než Saša naplňuje funkci bojovného válečníka, je silný a brutální. Zachar je prapředek z přírody. Válečnická funkce má osudnou povahu – Kopjonkin hyne v boji. Obdobný dramatický konec Sašu nepotká, neboť on je něco jako bůh, Kristus a jeho konec má zřejmě platnost symbolickou – vstupuje do vody, aby pokračoval v cestě svého života.

Lévi-Strauss zdůrazňuje, že mýty pracují s opozicemi.⁸ Hlavní je opozice život/smrt a její překonávání. Opozici mezi životem a smrtí Saša jako mýtický hrdina překonává, u Prošky s jeho negativními vlastnostmi o něco takového vůbec nejde. Už jsme uvedli, že silně dialogizovaný text *Čevenguru* představuje systém opozic, tezí a antitezí, které vytvářejí vnitřní systematickou mýtického myšlení. I narativní schéma je do značné míry vystavěno na principu kontrastů, paralel, protikladů, cykličnosti, návratnosti motivů. Připomeňme, že úvodní a závěrečná sekvence jsou symetrické, že v popředí příběhu stojí dvojice Saša Dvanov/Kopjonkin, že linie otec/syn je rele-

⁵ Dumézil, Georges. *Mýty a bohové Indoevropanů*. Praha: 1997, s. 153.

⁶ Tamtéž, s. 149.

⁷ Tamtéž, s. 57–160.

⁸ Kanovský, M. *Struktúra mýtov*. Praha: 2001, s. 31–50.

vantní v *Čevenguru* a vztah matka/dcera v *Kotlovanu*. Vztah příroda/kultura, který podle Lévi-Strausse patří k základním protikladům, je pro celkovou koncepci určující: revoluční přestavba je pojata jako návrat k období předhistorickému, předlogickému, mytologickému, přírodnímu, její protagonisté splývají s přírodou, příroda je živá, zatím co město je vzdálené, odcizené.

Protiklad volný prostor/obývané místo vyznívá jednoznačně ve prospěch prostoru. Krajina, kterou revolucionáři putují za grálem komunismu, má neurčitý rámeček i podobu, není to krajina kulturně-historická, spíše prostor, který je šifrou pro všechny ruské prostory. Jako v mýtu je myšlení i vnímání hrdinů prostorové. Čas jako kategorie abstraktní se nevyjadřuje přímo (vůbec se nevyskytují číslovky), ale prostřednictvím empirické kategorie prostoru. Všechno se řeší pomocí prostoru, prostorově, smrt otce i jeho syna je líčena prostorově, sny o budování i představy o komunismu mají prostorový charakter, např.: „Luj ubedilsja, čto kommunizm dolžen byt ně-preryvnyj dviženijem ljuděj v dal' zemli. On skol'ko raz govoril Čepurnomu, čtoby tot ob'javil kommunizm stranstvijem i snjal Čevengur s večnoj osedlosti.“ Jako v mýtu je důležitý směr putování: pohyb Čevengurců z východu na západ opakuje směr známý z folklórních útvarů – „po-soloň“ (podle pohybu slunce) a z rituálů sektářů („Chlysty kružilis' po-soloň“). Putování z divoké přírodní periferie k centru, k ústřednímu bodu, k „městu“ Čevengur, které má zosobňovat komunismus, nabývá kosmického charakteru. Tento horizontální, prostorový model je v kooperaci s modelem vertikálním, který zahrnuje opozici život/smrt a uvádí na scénu svět mrtvých pod zemí, v hrobech, komunikaci mezi živými a mrtvými, protiklad nahoře/dole, na zemi/pod zemí.⁹ Vodní živel, od pradávna vnímaný jako prvotní, má v modelu vertikálním hodnoty kladné.

Běh času je pocítován jen minimálně (zrušili práci), proto téměř neexistuje vývoj: hrdinové nestárnou, nevyzrávají, ke konečnému poznání nedojdou. Mrtví a živí mezi sebou komunikují, mrtví ovlivňují konání živých. Děti nejsou dětmi, mluví a jednají jako dospělí. Zcela chybí popisy vnější podoby postav, vzezření, oblečení, obydlí a zařízení – hrdinové nebydlí, ale putují po zemi. Platonov mytizací přetvořuje revoluční děje a jejich negramotné jurodivé aktéry v „přírodu“, v přírodní živel, tím vtiskuje krutým událostem přirozený ráz, jako by k žádným deformacím nedošlo.¹⁰ Mytizace vytváří alibi pro revolucionáře jako pachatele excesů a hrůz – jsou nevinní ve světě, který nezná morálku, vinu a trest, neboť nedospěl k pojmovému,

⁹ Meletinskij, J. M. *Poetika mýtu*. Praha: 1989, s. 240–258.

¹⁰ Tamtéž, s. 95–96.

abstraktnímu myšlení. Jejich obrazné myšlení je ovšem svým způsobem, přesvědčivostí důkazů, velmi mocné, zároveň se stává i v partu autorském nástrojem parodování revolučního politického diskursu. Horizontální model tvoří prostorové pozadí pro scény, které připomínají Starý zákon: scény zabíjení jako neodmyslitelné součásti běžného života, popis útoku a dobytí Čevenguru tlupou nájezdníků ze stepi. Archetyp cesty, putování, blouďení je zasazen do nekonečného stepního prostoru s neúrodnou, kameňitou půdou, která není obdělávána. Step je nebezpečná, otevřený prostor ohrožuje revolucionáře, ze stepi přichází nepřítel (ozvěna vpádů turkotarských) a nakonec totální zkáza. Nekonečnost prostoru, asociovaná s neuchopitelností a nedostižitelností revoluce, je spolu s téměř úplnou absencí fyzického lineárního času hlavním znakem modelu světa v románu *Čevengur*.

Žítí v tomto světě je ahistorické jako v mýtu, bez etického, kvalitativního hodnocení, bez chronologie a kauzality, bez stupnice hodnot a rozlišujících kritérií – všechno je ponořeno do atemporálnosti. Všechny události, epizody, sekvence mají stejnou váhu, samostatnou valenci – nevyvolávají očekávání, že příští epizoda na ně naváže. Panství bezpříznakovosti, kde všechno je stejně důležité/nedůležité, je panstvím lhostejnosti a morálního nevědomí. Výsledkem je dojem kontinuálního proudu, který imituje narativní model ústní slovesnosti (obdobně je tomu v Solženicynově díle *Jeden den Ivana Denisoviče*).

Protagonisté ve své většině nejsou schopni objektivního pohledu, všechno nazírají ryze subjektivně na základě svých zkušeností. Jsou uzavřeni v prostorových dimenzích nížin, kde lidové a přírodní splývají, kde i věci neživotné jsou oduševňovány. Platonov tematizuje tělesno, tělo vnímané fyzicky jako bezprostřední materiální skutečnost: tělo není idealizováno, není krásné, ovšem ani odporné ve svých „nízkých“ projevech. Tělo je prostředkem sociální komunikace (řeč, hmat), tím spíše, že žádná písemná komunikace neexistuje. Tělo a řeč je to jediné, co ubožáci mají. Nabízí se vzpomenout počátek Janova evangelia v Novém zákoně o Slovu, které bylo na počátku u Boha a potom „se stalo tělem“ („ploťju“); mytologické chápání metafor je doslovné. Princip dualismu se realizuje v homosexuálních vztazích mezi muži a ve filozofickém dialogu, kterého se účastní opět pouze muži: svět je maskuliní, žena je zcela na okraji, mytologická hodnota ženské role je zanedbatelná. V lidovém vědomí je živý pouze obraz matky-země, s níž se sblížuje obraz matky biologické. Toto pojetí až naturalistické je v románu představeno např. mytologickým archetypem, v němž člověk vnímá smrt jako návrat do lůna matčina.

Platonov pochopil a specifickým způsobem realizoval poznatky o úzké souvislosti mýtu s jazykem, jak to formuloval již A. A. Potebňa, který vidí mýtus především jako záležitost sémantiky slova, jako „slovesnoje proizvedenije“.¹¹ Nověji Roland Barthes¹² zkoumá mýty z hlediska sémiotického, upřednostňuje mytologickou sémantiku, slovo a jeho význam. Podle něho „le mythe est une parole“; „le mythe est un système de communication, c'est une message“; „c'est un mode de signification, c'est une forme“. Mýtus je tedy podle Barthesa především způsob významu, jakási forma. Mytologický význam není nikdy úplně arbitrérní, vždycky je částečně motivovaný, obsahuje určitou analogii. Mýtus nic neskrývá ani nevyhlašuje, mýtus přeformovává, transformuje, mění „historii“ v „přírodu“ („il transforme l'histoire en nature“). Vytváří se dojem přirozeného, přírodního stavu, v němž události i lidé jsou nevinni: „le mythe est vécu comme une parole innocente... parceque ses intentions sont naturalisées.“¹³ Tento přírodní stav znamená, že události jsou dehistorizovány a depolitizovány, vloženy do přírody a do věčnosti, protagonisté jsou bytosti ve stavu nevinnosti. Mýtus směřuje k lidovým příslovím. Text *Čevenguru* je plný aforistických výroků, jakoby převzatých z nadčasových zkušeností lidu, ve skutečnosti vytvořených Platonovem v duchu ruských přísloví a pořekadel.

Důležitá jsou pojmenování podstatných prvků Platonovy koncepce, jako „bezotcovščina“, „sirotstvo“, „pročije“, představující téměř gradační synonymii v rámci téhož významového pole (absence rodičů, rodiny, domova). Sémantický komplex „lopuch-lapoť-pletňi“ symbolizuje přírodní a lidový živel mužické vesnice, ovšem samotné slovo „mužik“ se nevyskytuje vůbec, jen „russkij nizovoj čelověk“, „čelověk iz massy“, „čelověk iz naroda“, „čelověk iz prirody“. Nejde totiž o zemědělce, o hospodářský provoz ruské vesnice, o sociální postavení, ale jako v mýtu o zoufalé drama člověk versus kosmos. Nejde o psychologii sociálních typů, ale o člověka vůbec, o smysl života (potažmo revoluce) vůbec – mýtus je univerzální. Klasický mýtus dává naráz odpovědi na všechny otázky, představuje kolektivní mytologické vědomí. Obdobně Platonov uchopuje revoluci, její podobu, aspekty, důsledky jako celek, jako totální objekt, jako celostný fenomén mimo čas. V románu *Čevengur* víc než o postavy a jejich příběhy jde o rozsáhlý komplex myšlenek, názorů, idejí, přímo či nepřímo spojených s revolucí, o argumenty a protiargumenty, teze a antiteze, odlišné interpretace

¹¹ Potebňa, A. A., cit. dílo, s. 433.

¹² Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: 1957, s. 213–268 (Le mythe, aujourd'hui).

¹³ Tamtéž, s. 239.

jednotlivých faktů – to všechno je vtěleno do rolí postav i do role autorské. Protagonisté nejsou tak důležití, nejdůležitější je idea revoluce, která je prověřována ze všech stran kolektivním vědomím. Existenci člověka líčí Platonov jako dočasný život před nevyhnutelnou smrtí – lidé jsou připraveni „nězběžno umeret v obichodě revoljucii“; revoluční koncept vyžaduje lidské oběti. Platonov povznesl na úroveň mýtu „filozofování“ lidových hrdinů, jejich myšlenkovou aktivitu, jejich vnitřní řeči, celý chór hlasů vypovídajících o problematičnosti nejrůznějších stránek revoluce – v tom je univerzálnost jeho pohledu.

Univerzálnost koncepce je jen zdánlivě v rozporu s fragmentaritou textu, který Platonov sestavoval ze situací, scén, portrétů hrdinů, které patřily zárodkům různých děl. Fragmentarita, v níž hlavní úloha připadá konstruktivní, tvarotvorné funkci situací, slouží procesualnosti – autora zajímá víc průběh, než rezultat; Platonov je silný především v kritice, nikoli v kladném programu – je tragickým básníkem revoluční krize.

Klasický mýtus je věc smyslová, konkrétní. Proto jsou i hrdinové Platonova vybaveni pouze konkrétním smyslovým vnímáním: prostorové představy ztotožňují s představami o čase (vnímání času je abstraktní proces), pojmenování s pojmenovávaným předmětem, všechno podrobují konkrétní zaci a materializaci, události vnímají jako přírodní fakt. Mytizací i jejich barské činy nabývají charakteru přírodních faktů. Využití struktury mýtu je tedy ozvláštňující tvůrčí postup, který plní funkci významotvornou. Tímto modelem Platonov ruší iluzi jediné věčné pravdy o revoluci, vytváří druhý významový plán, který iluzi invertuje.

Podle Lévi-Strausse¹⁴ každý mýtus ve svých základech obsahuje fundamentální opozici, v níž je vyjádřen neřešitelný protiklad lidské situace vůbec nebo sociální a kulturní reality tehdejší společnosti. Funkce mýtu spočívá v tom tento protiklad oslabit, neutralizovat, tedy alespoň imaginárně vyřešit. Mýtický hrdina je mediátor překlenující opozici. Platonovův lidový mýtus *Čevengur* sice představuje snahu aktérů překonat opozice, ale úsilí se ukazuje být marné, zkáza je nevyhnutelná.

Ještě výraznější je katastrofický konec v románu *Kotlovan* (Stavební jáma, 1930), kde Platonov propojil apokalypsu s kolektivizací a vstup do kolchozu pojal jako smrt. Ústřední motiv románu, stavební jáma, má symbolizovat velikou stavbu v centru města pro kolektivní bydlení proletářů

¹⁴ Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: 1958, s. 227–255 (La structure des mythes).

(„obščeproletarskij dom“¹⁵), ale stane se masovým hrobem, jámou pro mrtvoly všech aktérů. Toto vyústění má své archetypální vzory: nově postavený dům jako absolutní počátek nové éry, nové organizace světa a života, a zároveň archaický rituál lidské stavitelské oběti při stavbě domu – opakování pradávného prvotního obětování, nezbytného pro zrod nového světa. Předpokládaný začátek se stává koncem, nese v sobě smrt hned od počátku: revoluce, její aktivisté i oběti jsou předurčeni ke zkáze. *Kotlovan* jako zrcadlo kolektivizace je románem smrti, mnohé scény připomínají stará mystéria, obřady, hlavně rituály smrti. Vesničané, kteří odmítli vstoupit do kolchozu, byli vysazeni na vor, který byl spuštěn do moře. Tato scéna opakuje archaický stereotyp, jehož podobu líčí např. Frazer¹⁶ takto: Primitivní kmenové posílali každoročně všechno zlo, všechny nemoci do moře v podobě zlých duchů, které vypudili z chat, nalodili na vor a odeslali do moře. Smyslem obřadu bylo dosáhnout úplné očisty ode všech zel, která sužují lid. Před tímto veřejným vyháněním ďáblů nebo po něm obvykle nastalo období všeobecné nevázanosti. Tak je tomu i u Platonova: když „kulackij rečnoj ešelon“ odplul, vypukla noční veselice kolchozu, která má zřetelné rysy tance smrti. Jednotlivé rituály se začleňují do karnevalového souboru, v němž významné místo má postava medvěda, tradiční figura ruských pohádek a lidových oslav, v některých archaických společnostech posvátné zvíře s božským vlivem, často nástroj očisty při vyhánění démonů. U Platonova je to zvíře proletářské s ostrým třídním cítěním: medvěd při obchůzce chalup identifikuje kulaky hlasitým řevem (to je „trubnyj glas“, zvěstující poslední soud), ostatní pak zjišťují majetek a kulaka vyženou. Medvěd má tedy rituální parametry (očista, veřejné vymytání zla), vyhánění má odstranit minulost a vyznačit počátek nového období. V románu Platonov vyjádřil negativní pravdu kolektivizace prostřednictvím archetypů a rituálů. V *Čevenguru* dominuje téma putování-hledání, v *Kotlovanu* převažují rituální modely. Dojem, který vzbuzuje četba *Čevenguru* – že to není vyprávění o faktických činech a že tedy existuje možnost ospravedlnitelnosti – je v tomto románě výrazně slabší.

V obou dílech věnuje Platonov soustředěnou pozornost formě a specifickým způsobem propojuje jazykové ztvárnění s myšlenkovým půdorysem románů a s mytologickou osnovou. Jeho básnický přístup k jazyku zmnožuje sémantiku, významové nasycení prozaické řeči, jeho sémantické mo-

¹⁵ Citace z románu podle vydání Платонов, Андрей. *Живя главной жизнью*. Москва: 1989, *Котлован*: s. 70–172 .

¹⁶ Frazer, James George. *Zlatá ratolest*. Praha: 1977, s. 565–566.

difikace přináší novou obraznost a poetičnost. Vedle toho pro své hrdiny vytvořil řeč poznamenanou absencí pojmového základu: přišla slova, internacionální termíny jako „kommunizm“, ale neobjevily se věci jimi označované. Takový způsob užití slov jako vyprázdňených forem vytváří rétoriku, která paroduje revoluční diskurs (je to jazyk nového politického systému!) a ukazuje na zásadní rozpor mezi faktem revoluce a vědomím protagonistů. Revoluce, její hesla, proklamace a opatření jsou díky tomuto „mýtickému jazyku“ představeny jako nesmyslné, zhoubné a směšné. Jazyková forma je tedy antiutopická, namířená kriticky proti utopii komunismu. Josif Brodskij vnímá těžko vysvětlitelnou architekturu jazyka Andreje Platonova jako surrealismus, srovnává jeho texty s klínopisnými tabulkami.¹⁷

Mytizace v obou románech Andreje Platonova je šťastný postup: dává autorovi možnost, aby našel určitý odstup od událostí, aby vyprávění umístil do prostoru atemporálního – s parametry kosmickými a aby a priori odmítl soud, hodnocení aktivit svých hrdinů. Zároveň vytvořil jazyk jako mystérium, hádanku s tajuplnými sémantickými modifikacemi a organizací. Využil nenapodobitelným způsobem škálu modalit ruštiny pro vyjádření pochybnosti, nejistoty, možnosti, neskutečnosti (vnitřní řeč, různé typy řeči nepřímé, kategorie záporu, nulová spona, otázky zjišťovací a rozlučovací, věty podmínkové a přípustkové, aj.), tedy prostředky sloužící k tomu, aby děj byl představen jako odchylný od skutečnosti. Tím vlastně v duchu mýtu realitu vyprázdnil.

Tento postup je zásadně odlišný od způsobu, jakým využil mytologické zdroje James Joyce, který v roce 1922 vydal moderní experimentální román *Odysseus* (*Ulysses*), v němž vtěsnil deset let trvající Odysseovu cestu na Ithaku do jediného dne (16. června 1904) v životě irského Žida v Dublinu Leopolda Blooma.¹⁸ Aiolos, král větrů, se zde stává redaktorem novin ovládnutým proudy veřejného mínění, ze Sirén je dvojice děvčat zpívajících v baru, a z Kirké, která proměňovala muže v prasata, je majitelka veřejného domu. (Tedy přímé mytologické paralely.) Zároveň obrovské množství detailů, konkrétních podrobností z běžného soukromého života současnosti je vyznáním života skutečného v jeho každodennosti a všednosti, která v kontrastu s monumentalitou Homérova eposu je povýšena na mýtus či epos. Pro Platonova i Joyce je určující fenomén jazyka (u každého ve zcela odlišném ztvárnění), který je koncipován jako parodistický, u obou je hlavním motorem děje vnitřní monolog.¹⁹ Oba široce využívají téma otcovství,

¹⁷ Бродский, Иосиф. Катастрофы в воздухе. In: *Сочинения*, том V. С. – Петербург: 1999, s. 188–214.

¹⁸ Joyce, James. *Odysseus*. Praha: 1976.

¹⁹ Meletinskij, J. M. *Poetika mýtu*. Praha: 1989, s. 314.

archetyp otce, který utonul a návratu zbloudilého syna (mytizace vztahu k otci). Joyce vychází z tradic západoevropských (město, individualismus, dekadence), Platonov z ruské lidové slovesnosti (vesnice, lid, kolektivismus). U Platonova člověk vyšel z přírody, tím je svázán s přírodním cyklem, který se skládá z narození (rození dětí), smrti a různých podob vzkříšení. Hlavním atributem přírody jsou prostory. Platonov zachycuje člověka ve stavu nevinnosti, nahého, s rysy praotcovské kultury, která je dětinská; a tento člověk se střetává s revolucí.

Die Flüchten zum Mythos

In den Romanen *Tschewengur* und *Die Baugrube* (Kotlovan) verwandelt Andrej Platonow (1899–1951) mittels der Mythologie und des Nachdruckes an der Semantik des Wortes die Handlungen und die Handelnden der Revolution in die „Natur“, in den „Naturzustand“: innerhalb dieses Naturzustandes tritt der Mensch aus dem Volke, der in den Zusammenstoß mit der Revolution verfällt, als schuldlos, entblößt, mit den Zügen einer kindlichen Urkultur auf.

K obrazu Petrohradu v Poémě bez hrdiny Anny Achmatovové

Oldřich Richterek

Vydeme-li z lakonického varování samotné spisovatelky Anny Achmatovové, které najdeme hned v předmluvě *Poémy bez hrdiny*, může se zdát, že interpretace možných sémantických podtextů různých obrazů a motivů tohoto kulminačního autorčina díla je přinejmenším problematická: „Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит. Ни изменять ее, ни объяснять я не буду.“¹ Jednoznačnost i argumentační přesvědčivost, v níž tušíme genetickou příbuznost s „akméistickou“ dobou autorčina uměleckého zrání, napovídá, že i obraz legendárního ruského města na řece Něvě – Sankt Peterburgu (Petrohradu a – v době vzniku poémy – Leningradu) byl z hlediska autorského záměru básnířkou podán s jednoznačnou věrností a objektivitou. Domnívám se proto, že můžeme vyjít z tohoto hypoteticky zjednodušeného soudu; s jeho pomocí si totiž budeme moci potvrdit nemalou část polysémantické podstaty obrazu města, patřícího jinak nepochybně k fundamentálním motivům a sémantickým znakům ruské literatury, podstaty, kterou i fiktivně („akméisticky jednoznačně“) zaměřený pohled Achmatovové objektivně respektuje.

Třebaže petrohradské motivační impulsy bychom v ruské literatuře mohli začít tradičně hledat už od jejího vývoje v 18. století, v novější „klasické“ fázi pak nejméně od A. S. Puškina (vzpomeňme alespoň jeho *Evžena Oněgina* či *Měděného jezdce*), pro vznik a utvoření jejich novodobé tradice nelze rozhodující význam upřít N. V. Gogolovi.² K distinktivním znakům, jež

¹ Ахматова, А. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: 1989, s. 466. Všechny další odkazy na toto dílo uvádím dále přímo v textu.

² Už na olomoucké vědecké konferenci v dubnu r. 1984 (byla věnována 150. výročí autorova narození) tuto otázku pojednal V. Svatoň. Srov. Svatoň, V. *Gogol – básník města*. In: *Gogol a naše doba*. Olomouc: FF UP, 1984, s. 5–28. Jinak též viz kapitolu *Gogolovo symbolické město* v jeho knize: Svatoň, V. *Z druhého břehu. Studie a eseje o ruské literatuře*. Praha: Torst, 2002, s. 217–229.

Gogol ve městě (tj. v Petrohradě) – víceméně ale v souladu s evropským literárním vývojem – identifikoval, zařadil V. Svatoň vedle bezcílného blouďení labyrintem ulic, periferního živoření lidí v podkrovních místnostech, svérázné hypertrofie času a jeho tradičně rusky vnímaného apokalypticky zabarveného vývoje aj. na jedno z prvních míst chaotičnost a rozpad přirozených souvislostí, přičemž výstižně poznamenal, že oba tyto jevy „zasahují město v jeho celku“.³

Při pokusu o analytickou konkretizaci achmatovovské poetické skladby můžeme právem nabýt dojmu, že zmíněná chaotičnost spolu s rozpadem přirozených souvislostí patří rovněž i v ní k dominantním sémantickým rysům, jež jsou dokonce přímo v textu autorkou i explicitně zdůrazňovány. Domnívám se, že jsou nejméně dvě příčiny, které však tyto atributy zobrazování základního chronotopu Petrohradu dělají (jak jsem výše už naznačil) právě v *Poemě bez hrdiny* přirozeně objektivními.

a) Jednak je to adekvátní vnímání atmosféry milovaného města – jeho „genia loci“, viděného optikou respektující motivickou i sémantickou tradici onoho téměř symbolicky posvátného prostoru na řece Něvě v jeho dnes už třistaleté historii.

b) Jednak jde o vědomý tvůrčí akcent ruské básničky, jímž chtěla nepochybně adekvátně vyjádřit objektivní skutečnost válečné blokádní situace, tzn. nám všem nepochybně známý leitmotiv, který vedl k vlastnímu napsání poemy.⁴

Objektivní charakter přítomnosti elementů chaotičnosti a rozpadu přirozených souvislostí je v samotném básnickém textu umocňován mj. i jeho stylistickými komponenty. Ve většině případů totiž A. Achmatovová tyto elementy neutrálně stroze, anticipovaně a navíc víceméně přímo „taxativně“ – téměř jako autor-dramatik v rukopise divadelní hry – pojmenovává a předsaazuje před vlastní text jednotlivých kapitol poemy v jakési hypotetické podobě „autorской ремарки“. Porovnejme: „Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление – Гость из будущего. Маскарад. Поэт. Призрак.“ (471) Kromě toho jsou tyto elementy (nejen ve zmíněných „scénických“ poznámkách, ale především v samotném textu celé lyricko-epické skladby)

³ Tamtéž, s. 221–225.

⁴ Jde přese o válečnou situaci (srov. „Я посвящаю эту поэму памяти её первых слушателей – моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.“ [465]), v níž jsou rovněž chaos a rozpad přirozených souvislostí objektivním průvodním jevem každodenní skutečnosti.

umocňovány přítomností některých typických ruských motivů, které bývají tradičními nositeli symboliky chaotických změn a kvalitativních „lomových“ posunů. Mám na mysli především dominantní motiv ruské literatury v jejím posledním dvoustoletém vývoji, totiž motiv větru, metelice a deště,⁵ o němž se mj. někteří badatelé vůbec domnívají, že je s tvorbou Achmatovové velmi úzce propojen, a jenž s postupem času – především pak v jejích vyzrálých skladbách – získává stále výrazněji tragický podtext⁶ (ten nepochybně bytostně koresponduje s polysémantickým obrazem blokádního města i jeho apokalyptickým osudem, odrážejícím osud Ruska v pohnuté atmosféře válečných let).

Větr je rovněž jedním z hlavních kreativních činitelů, kteří prostřednictvím celé řady zdánlivě nahodilých detailů a motivů – ve fiktivně chaotickém prolínání časových rovin a s virtuozitou vlastní právě A. Achmatovové – vytvářejí nejen onu zákonitou nutnost propojování prostoru a času v uměleckém zobrazování,⁷ pro niž se už v české literární vědě a filozofické estetice vžil termín „časoprostor“, ale i přímo udivující a ambivalentně provokující nadčasovou šířku i hloubku sémantických asociací, jež celá básničkina skladba nabízí. Střídají se mezi nimi sémanticky nasycené detaily a motivy

a) ruské historické i přítomnostní kulturní a společenské reality („За окошком Нева дымится, / Ночь бездонна и длится, длится – / Петербургская чертовня...“; „Иванушка древней сказки“; „за мансардным окном арапчага играют в снежки“, tj. výjev s narážkou na rusko-světový kulturní kontext, totiž na Mejercholdovu inscenaci Molièrova *Dona Juana*; „вокруг старый город Питер“; „Марьянская сцена“; „Метель, Новогодняя ночь“; „Петрушкина маска“ – s narážkou na inscenaci Stravinského baletu *Petruška*; „Летний сад“; „Коридор Петровских Коллегий“; „бал метелей на Марсовом поле“; „на проклятых Мазурских болотах“; „в печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать очень густо и очень умело спрятанные обрывки Реквиема“; „был долог путь погребальный / Среди торжественной и хрустальной / Тишины Сибирской Земли“ atd., atd.)

⁵ Srov. k tomu v mé monografii: Richterek, O. *Dialog kultur v uměleckém překladu. Příspěvek k česko-ruským kulturním vztahům*. Hradec Králové: 1999, s. 155–156.

⁶ Např. ruský badatel V. Vilenkin upozorňuje, že „образ „ветра“ проходит через все её книги как некий образ-спутник“. Srov. Виленкин, В. Образ „ветра“ в поэтике Анны Ахматовой. In: *Вопросы литературы*, 1995, č. 3, s. 138–144. Jinak ale nesmíme zapomenat na objektivní skutečnost, že dešť a vítr patří k základním atributům petrohradského klimatu.

⁷ Upozorňoval na ni mj. i D. S. Lichačov. Srov. Лихачев, Д. С. *Поэтика древней русской литературы*. Москва: 1979, s. 335.

s motivy a detaily

b) světové i obecně lidské historické, kulturní a společenské reality („И ветерком повеяло родным... / Не море ли? / Нет, это хвоя / Могильная, и в накипае пен / Все ближе, ближе... / Marche funébre... / Шопен...“; „Путаница-Психея“ – tj. tady též hrdinka stejnojmenné hry Jurije Beljajeva; „Нева-Лета“ – opakovaně se objevuje záměrně akcentované přirovnání řeky Něvy s mytologickou říčkou Léthé, na níž převozník Charón převáží zemřelé do podsvětní Hádovy říše; „лучше кликну Чакону Баха“; „что мне Гамлетовы подвязки, / Что мне вихр Саломеиной пляски, / что мне поступь Железной Маски“; „долина Иосафата“; „это где-то там – у Тобрука, / это где-то здесь – за углом“; atd.).

Výslednicí naznačeného prolínání detailů, motivů prostorových fragmentů i časových rovin však ve skutečnosti opravdu není chaotický obraz Petrohradu, třebaže chaos a rozpad souvislostí je v něm přítomen, nicméně přítomen však pouze jako jeho imanentní součást. Všechny komponenty obrazu (zejména ony jedinečné fragmenty prostoru a času) spolu navzájem neoddělitelně komunikují jako jednotlivé nástroje a hlasy v orchestru a mohutném sboru a vytvářejí jakýsi posvátný chorál o městě, případně se v něm město samotné stává chorálem, celá poéma pak svéráznou symfonií. Jde tedy ve skutečnosti o polyfonickou, mnohohlasou skladbu, komponovanou ve své struktuře na vzájemné souhře verbálních i nonverbálních komunikativních prostředků, posouvajících žánrově výsledný obraz válečného města Petrohradu (Leningradu) směrem k jakési osobité skladbě typu opery nebo baletu.⁸

Petrohrad se v této jedinečné poemě „sui generis“ mění v zobecněný znak nám důvěrně známého leitmotivu paměti nebo svědomí ruského národa, s nímž se v ruské literatuře setkáváme častěji.⁹ V celé polyfonické skladbě je tento motiv podbarvován niterným bolestivým strachem, vyvolávaným obavami nad možnou ztrátou milovaného města, nad apokalyptickými posuny v jeho složitém osudu i v osudu jeho obyvatel, zastupova-

⁸ Neudiví nás proto, že např. i jeden z německých překladatelů – F. Mierau – akcentuje postoj samotné autorky chápat celou skladbu „als tragisches Ballet“. Srov. Mierau F. „Gedächtnisse“. In: Achmatowa, A. *Poem ohne Held. Späte Gedichte*. Leipzig: Reclam, 1993, s. 267. Kromě toho se mezi jednotlivými – jakoby technikou filmového střihu se prolínajícími – scénami nezřídka explicitně narážky na balet i na jeho známé ruské protagonisty objevují.

⁹ „Поэмой Совести“ toto dílo A. Achmatovové nazývá mj. i jeden z jejích ruských editorů a interpretů A. Pavlovskij. Srov. Павловский, А. И. „Анна Ахматова (1889–1966)“. In: Ахматова, А. *Стихотворения и поэмы*. Cit. vydání, s. 17.

ných symbolicky samotnou básnířkou. Ta proto naznačený prostoročasový (chronotopový) obraz města na řece Něvě nejednou konkretizuje nejen vlastními pocity a prožitky, ale i jejich ryze osobními detaily a motivy. Dominívám se, že nejmarkantněji jsou koncentrovány v motivu „Фонтанного Дома“ (tj. Domu Fontán – v komplexu Paláce Šeremetěvových, kde Achmatovová žila). Objevuje se v kontextu poémy několikrát, a její jednotlivé dějové části jsou v úvodních scénických poznámkách jednoznačně právě do této lokality umisťovány, závěrečný epilog pak dokonce ještě i s více méně intimním upřesněním „под кровлей Фонтанного Дома“ (497) a ve spojení s následným fiktivním dialogem se starým javorem – nejen jakoby „němým“ svědkem, sousedem i blízkým účastníkem spisovatelčiných prožitků, ale i stimulatorem režijních postupů v poemě. Srov.: „смотрит в комнату старый клен / И, предвидя нашу разлуку, / Мне иссохшую черную руку, / как за помощью, тянет он“ (497). Mimoходом právě jemu se také následovně Achmatovová vyznává z poznání a pochopení rozměrů osudové tragédie, jež na ni, na Petrohrad (ale potažmo na celé Rusko a všechny obecné lidské hodnoty) dolehla. Srov.: „Ты не выпьешь, только пригубишь / Эту горечь из самой глуби – / Этой нашей разлуки весть. / не клади мне руку на темя – / Пусть навек остановится время / На тобою данных часах. / Нас несчастье не минует / И кукушка не закукует / В опаленных наших лесах...“ (498)

Především přítomností Domu Fontán a přítomností konkrétního lidského osudu (tj. osudu autorky skladby) jsou dotvářeny nejsilnější stimuly nadčasové mezilidské i mezikulturní komunikace *Poémy bez hrdiny*. Dodávají totiž tomuto dílu a v něm dominujícímu obrazu Petrohradu sémantický náboj symbolu štěstí a normálního prostého lidského života. Potvrzují znovu relevantní význam starého motivu domu (nezřídka i domu rodného) ve světové literatuře a kultuře, oné „kotvy“ naší bezpečnosti a spásy, motivu, který nedávno Z. Mathauser zařadil k fundamentálním kamenům „modelování umělecké situace“.¹⁰ Primární chaotičnost a rozpad přirozených souvislostí jako atributy města nad řekou Něvou – tj. distinktivní znaky, jež jsme s naším výchozím obrazem této lokality spojili, ustupují do pozadí; nejsou ve skutečnosti symptomem jejího skutečného ničivého chaosu, ale imanentní součástí jejího normálního stavu. Osudově destruktivní – a tudíž mnohem horší – je chaos vnesený do obrazu Petrohradu válečným blokádním stavem. Ten není organickou součástí jeho distinktivního znaku, naopak je

¹⁰ Srov. Mathauser, Z. *Estetika racionálního zření*. Praha: 1999, s. 25–29.

v něm cizí a vlastní symbolický obraz legendárního města společně s jeho ambivalentně laděnými, nicméně geneticky přirozenými symptomy ničí až k samotným kořenům jeho fyzické i nadstavbové duchovní podstaty.

**Concerning the image of St. Petersburg
in Anna Akhmatova's Poem without a Hero**

This article deals with the almost symbolical chronotopos in Russian literature – the image of St. Petersburg – in the context of Anna Akhmatova's *Poem without a Hero*, which can be considered her masterpiece. The author of this article explores some of the motivation elements that create semantic structure of this image; he takes into consideration especially the context of the period in which this long narrative poem was written, and also possible modern interpretations of Akhmatova's poem.

Gérard Genette, Günther Müller
a Rozprava o vyprávění s Henrym Fieldingem
Naratologická marginálie, I

Alice Jedličková

Genettova *Rozprava o vyprávění* (1972) pronikla do českého prostředí doposud dvěma zásadnějšími způsoby: poprvé v roce 1988 jako jedno z hesel *Průvodce po světové literární teorii*, podruhé až v roce 2003, kdy *Česká literatura* uveřejnila ve dvou číslech překlad tří kapitol věnovaných temporalitě vyprávění. (Pro srovnání: i na německý překlad si čtenáři museli počkat dvacet let, vyšel však v roce 1994 v úplnosti a doprovázen i *Novou rozpravou o vyprávění* (1983), v níž autor reviduje některé z kategorií původního konceptu.)

Průvodce po světové literární teorii (1988), soubor redigovaný Vladimírem Macurou, iniciátorem a tvůrcem početných projektů obdobného encyklopedického typu, byl tehdy osamoceným výhledem z metodologicky uzavřeného okruhu domácího výzkumu. V převratném dění konce 80. let však zůstal nedoceněn a zůstává dodnes, přestože tomuto užitečnému svodu poznatků stále ještě nekonkuruje dostatek aktuálních překladů; na druhou stranu jej poněkud handicapuje dobová daň zaplacená v podobě občasných rétorických úliteb marxistickému konceptu humanitních věd. Sazek představuje v monografických kapitolách (uspořádaných abecedně podle jmen autorů) konspektovaná a komentovaná zásadní díla reprezentantů nejrůznější literárněvědné a filozofické orientace. Abecední pořádek byl nepochybně tou nejrozumnější volbou vzhledem k početně omezenému výběru osobností a děl, pochopitelně ovšem čtenáři nepředkládal celistvou konstrukci vzájemných vztahů a vývojových aspektů jednotlivých literárněvědných směrů či škol, pouze poskytoval vodítka k vytvoření rámcové představy. Jednotlivé kapitoly (založené na propracované struktuře výkladu autorových postulátů, charakteristice jeho metody a koncepce a následného komentáře k jejich aplikaci a případným perspektivám) si uchovaly hodnotu nejen jako zprávy o textech obtížně dostupných či dosud nepřeložených,

ale také jako pojmová osnova pro další podrobné studium materiálů samých; studentům pak může celek posloužit i jako propedeutika soustavné a hloubkové reflexe sekundární literatury. Právě takový charakter – to jest charakter jedinečné analýzy a metodické osnovy – má pojednání Zdeňka Hrbaty o Genettově *Rozpravě o vyprávění*. Hrbata ji objasňuje nejen jako pokus o rozbor narativních struktur a technik a jako realizaci záměru vytvořit systém pravidel a nástrojů disciplíny, nýbrž také v kontextu Genettových *Figur*, tedy v rámci jeho imanentního pojetí literárního díla a aplikace strukturalistické a sémiotické metodologie v analýzách poetiky.

O patnáct let později otiskla *Česká literatura* ve 3. a 4. čísle svého 51. ročníku překlad tří kapitol *Rozpravy: Posloupnost, Trvání, Frekvence*. V případě prvního titulu bych spíše dala přednost věrnějšímu přetlumočení „pořádek“ vyprávění (pracuje s ním také citovaná německá verze). Pojem „posloupnost“ mi totiž sugeruje jen jednu podobu pořádku, a sice následnost, v níž jednotlivé složky vyprávění na sebe časově a logicky navazují, zatímco pořádek může znamenat jakýkoli způsob uspořádání podle nějakého principu a záměru – a to je právě to, co Genette svým systémem anachronií v narativním díle demonstruje.

Překlad doprovázejí dva komplementární komentáře: jeden vychází z povahy nejdůležitějšího analyzovaného díla, jímž je Proustovo *Hledání ztraceného času*, a dominuje mu hledisko znalce francouzské literatury, druhý rekapituluje Genettovu metodu z pozic literárního teoretika. První výklad podaný Josefem Fulkou vyvolává ve čtenáři dočasný dojem, že *Rozprava* je především abstrakcí založenou na analýze výjimečného výpravného textu, v němž čas je jedním z leitmotivů a jeho strukturace ve vyprávění dominantním principem výstavby; spojení obou aspektů z něj pak činí výjimečný výkon, v němž variabilita postupů daleko překračuje alternativy pozorovatelné v jiných narativech. Genettův časový systém se v tomto světle paradoxně jeví trochu jako „systém jedinečného“.

Naopak v druhém komentáři zdůrazňuje Petr A. Bílek typologizační záměr Genettův podložený kategoriemi lingvistickými (možná by bylo dobře připomenout, že neméně podstatnou úlohu pojmoslovného výchozího hrají kategorie rétorické). Autor nevyhodnocuje interpretační přínos Genettovy soustavy, pouze konstatuje, že některé její terminologické složky se vžily a „usnadňují ekonomii našeho vyjadřování se o vyprávění“ (ČL, 2003, č. 3, s. 304). Pohříchu neříká, kdo je tu zahrnut pod zájmeno „my“ – tj. světová, nebo jen čeští naratologové? Nezdá se mi totiž, že by Genettova terminologie patřila v domácích interpretacích prózy k běžnému analytickému inventáři: princip anachronie je obvykle uchopován prostřed-

nictvím opozice čas vyprávěný – čas vyprávění, konkrétní posuny časového pořádku pojmovou dvojicí retrospektiva – anticipace atp. Podmínky pro aktivnější recepci Genettových kategorií možná postupně vytvoří *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové (česky 2001, pův. vyd. 1983), která se začíná prosazovat jako základní naratologická příručka pro studenty filologie a vyprávění jako časovou konstrukci vykládá právě v zásadním odkazu na Genetta. Když tedy Bílek závěrem konstatuje, že někomu se Genettovo úsilí o vytvoření vyčerpávající pojmové soustavy může jevit už jen jako doklad jisté historické fáze vývoje disciplíny, neplatí to pro české prostředí tak úplně: vzhledem k tomu, že touto fází vlastně neprošlo, „nemá jaksi nárok“ ji šmahem odsouvat ad acta literární teorie. To za prvé. Za druhé se domnívám, že Genettův systém má instrumentální charakter a že „rozumné užití“ umožňuje účelné zpřístupnění výpravného textu v jeho specifických charakteristikách i tehdy, je-li analýza narativních způsobů součástí komplexního interpretačního záměru. Jinak řečeno se samotným Genettem: jeho *Rozprava* patří k tzv. „rematické“ linii naratologického bádání, tj. k analýze povahy narativního diskursu, narozdíl od linie „tematické“, soustředěné ke zkoumání vyprávěných celků (sledů událostí a akcí), která povětšinou tíhne k převádění individuálních narativů na co nejnižší počet univerzálních modelů (srov. Genette 1992, s. 65). První z nich bychom v historické perspektivě počátků moderní naratologie mohli nazvat „lubbockovskou“ (zkoumání techniky vyprávění), druhou „proppovskou“ (morfologie vyprávění, resp. vytváření katalogu narativních schémat).

A za třetí: Genettova soustava byla v komentáři vyhodnocena jen ve zpětném pohledu ze současnosti, zvláště pak s přihlédnutím k předvídatelnému odporu poststrukturalistické literární vědy. Možná se bude jevit o něco zajímavěji, jestliže se na ni podíváme z opačného směru, totiž vývojově, z hlediska těch příspěvků literární teorie 20. století, jež jí předcházely ve zkoumání časové konstrukce vyprávění.

Už ve 20. letech vyvozuje E. M. Forster umělecké ztvárnění času skutečně na základě výběru a narušování primitivní chronologie jednak z logiky času zážitkového – ani ten totiž neprobíhá rovnoměrně, jako navrstvování rovnocenných chvil – jednak jako tvůrčí úkol pro spisovatele spočívající v zobrazování života prostřednictvím „hodnot“, tedy těch kvalit a fází života postav, které jsou spojeny s intenzivním prožitkem. Percy Lubbock pokoušející se ve stejném období o teorii prózy založenou především kolem ústředního pojmu hlediska vyprávění, podrobuje analýze problém nerovnoměrnosti chodu vyprávění a navrhuje klasifikaci některých dílčích postupů, které realizaci selektivního principu a proporcionality vyprávění umožňují.

Klíčovou terminologickou opozicí čas vyprávění – čas vyprávěný, kterou si osvojila i česká literární věda, přináší v druhé polovině 40. let Günther Müller ve své přednášce *Význam času ve výpravném umění* (1947; 1948 rozpracována s titulem *Čas vyprávění a čas vyprávěný*). Vychází přitom ve vazbě na německou literárněvědnou tradici z bádání genologického, respektive z potřeby jeho aktualizace a stanovení jednotlicího kritéria, které by umožnilo vybudovat „morfologii výpravných děl“ a jejich sledování ve vývojových řadách. Morfologií se přitom míní typologie v goethovském smyslu; jak je však zřejmé, je to morfologie opisující ustrojení vyprávění (tedy „lubbockovská“), nikoli morfologie interaktivních tematických vzorců (proppovská). Jako potřebné společné kritérium se Müllerovi ukazuje právě napětí mezi časem vyprávěným a časem vyprávění, které prohlašuje za konstitutivní rys každého narativu; zdůrazňuje přitom svébytnou povahu času vyprávění, zřejmou v jeho opakovatelnosti a trvání. Patrně jako první z teoretiků narativu konstatuje, že jedinou možnou mírou jeho délky je pouze text, třeba počet stránek. Pojmovou inspiraci pro svůj koncept přitom Müller často nachází v literární tvorbě samé, respektive v literární sebereflexi zahrnující specifickou literární čas. Právě centrální pojem jeho návrhu, zhuštění času, navazuje na románovou úvahu Thomase Manna a vyjadřuje různou míru manipulace s časem: princip osvobození vyprávění z područí fyzikálního či kalendářního času, významotvorné vynechávání, zkracování či zintenzivňování. Tyto vlastnosti podchycuje Müller ve třech druzích zhuštění času. První je vynechání určitého časového rozpětí (tj. případ, který Genette nazývá elipsou); druhý pak shrnutí událostí (tj. to, co Lubbock, resp. Genette označují jako sumarizaci); třetí podání souhrnu jednotlivých akcí v jejich společných opakovaných rysech (zde Müller navrhuje mluvit podle klasifikace slovesných vidů o iterativních a durativních rysech vyprávění, tj. poukazuje na aspekty trvání a frekvence, rozpracované detailně u Genetta). Každý způsob zhuštění i vzájemný poměr jednotlivých způsobů jsou podle Müllera významotvorné, respektive „artikulují“ či „interpretují“ obsahy zprostředkované vyprávěním. Tento systém je později dále rozvíjen a specifikován zvláště v práci Eberharda Lämmerta *Stavební formy vyprávění* (1955), který na řadě konkrétních příkladů ilustruje Müllerem postulovaný sémantický dosah časové struktury vyprávění.

Genettův systém se v této perspektivě ukazuje nikoli jako soliterní extrémně propracovaný či vysoce formalizovaný systém, nýbrž jako vyústění dlouhodobých snah o poznání časové struktury vyprávění v literární vědě 20. století. Zajímavé přitom je, že jednotlivé příspěvky k vyhaňování a specifikaci časové konstrukce vyprávění se uskutečňovaly na různých meto-

dologických pozicích a s různým záměrem: ze stanoviska praktikujícího spisovatele opírajícího se o příběh jako antropologickou konstantu (Foster), ze stanoviska teoretika prózy, který má blízko ke konceptu „nové kritiky“, zajímá se však vedle konstrukce díla také o jeho recepci chápanou jako kreativní akt (Lubbock), v kontextu hledání jednotlicích kritérií genologického třídění epiky (Müller, Lämmert) a konečně jako systematický pokus o typologizaci prostředků výstavby narativu v rámci teorie vyprávění jako (na přelomu 60. a 70. let velmi vyhraněné) samostatné disciplíny (Genette). Myšlenku časové duality narativu přejímá Genette explicitně právě od Müllera, stejně jako poukaz na délku textu jako jedinou přístupnou a „měřitelnou“ dimenzi času vyprávění. Je tedy zřejmé, že některé závěry, obvykle recipované jako genettovské, mají své širší zázemí v předcházejícím výzkumu, ať už na něj autor bezprostředně navazoval či nikoli. Müllerův náčrt „časového zhuštění“ obsahuje většinu základních aspektů trvání a frekvence vyprávění (včetně terminologických výpůjček z lingvistiky), logicky – vzhledem k podstatě centrálního pojmu – v něm však schází kategorie pořádku. Jako deficitní se ovšem tato klasifikace nejeví absolutně, tj. v konfrontaci s oním „vyčerpávajícím“ systémem Genettovým, nýbrž spíše relativně, až v procesu interpretace narativního díla, kdy se specifické uspořádání fází příběhu ukáže jako podstatné pro rozkrývání jeho smyslu.

I přes druhy utopistické úsilí strukturální naratologie o vytvoření univerzální morfologie či gramatiky vyprávění je to nakonec vždy literární dílo, které prověřuje účelnost jednotlivých kategorií – a hlavně iniciuje jejich vymezení. Není totiž lepšího ospravedlnění pro zkoumání časové konstrukce vyprávění a ideu „časového zhuštění“, než je úvodní partie II. knihy Fieldingova *Toma Jonese*, jehož text náleží k Müllerovým inspiračním zdrojům:

Ač jsme toto své dílo nazvali výstižně Příběhem a nikoli Životem, či dokonce Apologetikou života, jak je to teď v módě, hodláme se přidržet spíše metody těch autorů, kteří tvrdí, že pojednávají o převratných změnách v té které zemi, než abychom napodobili pracné mnohasvazkové úsilí historiografa, jenž ve snaze o zachování pravidelné posloupnosti má za svou povinnost popsat podrobnými záznamy o měsících a letech, kdy se nic pozoruhodného neudálo, právě tolik papíru, jako spotřebuje na ty výjimečné úseky dějin, v nichž se odehrály nejdramatičtější výstupy na lidském jevišti. (...) My však zamýšlíme postupovat na následujících stránkách metodou přímo opačnou. Kdykoli se naskytne výjev zvláště zajímavý (a to doufejme se stane často), nebudeme šetřit námahy ani papíru, abychom jej před čtenářovým zra-

kem rozvinuli v plné šíři; pokud však minou léta, jež nezrodila nic hodného jeho pozornosti, neodradí nás mezera v našem příběhu zející: zůstanou nepovšimnuta, zatímco pokvačíme vstříc událostem závažným. (...) Milý můj čtenáři ať se tedy nediví, jestliže v tomto díle najde kapitolu kratičké a potom zase naopak dlouhé, některé pojednávající o událostech jediného dne a jiné, do nichž se směstnají roky, neboli kdyby můj příběh někdy jako by stál a jindy uháněl s větrem o závod. Nepovažuji za nutné z toho ze všeho skládat účty před žádnou soudní stolicí s kritickou jurisdikcí: vždyť jsem založil novou literární provincii, tam jsem suverénním vládcem a zákony si vyhlašuji, jak se mi líbí. A v tyto zákony pak moji čtenáři, jimž jsem přisoudil roli svých poddaných, jsou povinováni věřit a je respektovat: aby tak činili ochotně a rádi, ujišťuji je tímto, že při veškerém svém zákonodárství budu mít na paměti vždy jen jejich blaho a jejich zájmy, neboť na rozdíl od tyрана iure divino je nepokládám za své otroky ani za své zboží. Dosedl jsem na trůn jen pro jejich dobro a jsem tu kvůli nim, nikoli oni kvůli mně. (Fielding 1987, s. 47)

Literatura

- Fielding, Henry. *Tom Jones*. Praha: Svoboda, 1987.
- Forster, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2. Aufl., 1998.
- Genette, Gérard. *Esaj o metodě*. In: *Česká literatura*, 2003, č. 3, s. 302–327; č. 4, s. 470–495.
- Genette, Gérard. *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung*. In: Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992, s. 65–94.
- Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2. Aufl., 1967.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Cape, repr. 1975.
- Müller, Günther. *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn: Universitäts-Verlag, 1947.
- Müller, Günther. *Erzählzeit und erzählte Zeit*. In: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Herman Schneider*. Tübingen, 1948.
- Průvodce po světové literární teorii*. Red. Vladimír Macura, ved. aut. kolektivu Milan Zeman. Praha: Panorama, 1988.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

Přítomnost polské beletrie v české kultuře na sklonku 20. století

Libor Martínek

Památce Jasny Hlouškové

V 90. letech se přirozeně vytratila zprostředkovatelská úloha polské literatury, která se v Československu projevovala ponejvíce v 70. a 80. letech 20. století. Češi, kteří byli izolováni od světového kulturního a vědeckého života daleko více než Poláci, využívali podobně jako v 19. století zprostředkující roli polského jazyka a kultury coby okna na Západ. Živé a otevřené diskuse v polském „druhém oběhu“ inspirovaly českou humanitní inteligenci ve stejné (ne-li větší) míře než podobné diskuse v lůně české opozice.

Překlady vynikajících děl polské krásné i odborné literatury a překlady světových děl do polštiny umožnily mnohým Čechům seznámení s rozvojem kultury v Polsku i ve světě. Kromě toho se polští tvůrci a čtenáři často potýkali s podobnými problémy jako tvůrci a čtenáři čeští, takže naši čtenáři uměli rovněž číst mezi řádky a podle stupně svobody v oficiálně vydaných publikacích mohli odhadnout sílu i slabost represe systému.

Spolupráce na poli kultury není již cenzurována, avšak zároveň není nijak zvláště systematická. Prahu sice navštívily vynikající osobnosti, které sem dříve z Polska přijet nemohly nebo nechtěly – Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Tadeusz Konwicki, Hanna Krall, Adam Michnik,¹ při jejichž návštěvě sál Polského kulturního institutu v Praze praskal ve švech. Přijeli sice spisovatelé, kteří se představili na samostatných autorských večerech, jako básníci generace '68: Barańczak, Krynicki, Zagajewski, Lipska, Kornhauser. (Přijeli polští filmoví režiséři světového formátu: Andrzej Wajda, Roman Polański, Agnieszka Hollandová.) Nicméně na poli překlada-

¹ Michnik, A. Vilenské scénáře (II/91), Tři fundamentalismy (IX/91), Berlínské procházky (XUU/91). In: *Lettre internationale*, 1991–1995. (Výbor z Michnikových článků a esejů pravděpodobně nebude v bratislavském vydavatelství Kalligram vydán.)

datelské činnosti vládne neviditelná ruka trhu, takže nám dosud chybí ucelený pohled na polskou beletrii po roce 1945.

Na počátku 90. let vyšly ještě některé knihy zařazené do edičních plánů oficiálních nakladatelství, například Stanisława Grochowiaka,² Andrzeje Zaniewského,³ další z řady Lemových próz,⁴ pět polských knižních titulů připravených v nakladatelství Odeon: *Já, Michel de Montaigne* (1990) již dříve k nám uváděného Józefa Hena,⁵ Kuśniewiczova *Eroica* (1990) a *Lekce mrtvého jazyka* (1990 s *Eroicou*) přeložená Anetou Balajkovou, druhé (resp. třetí) vydání Žeromského *Historie hřichu* v překladu Josefa Vláška, výbor z divadelních her Sławomira Mrożka s názvem *Velvyslanec* (1990) a svazek čtyř her Stanisława Witkiewicze (*Hry*; svazek obsahuje hry *Bláznivá lokomotiva*, *Blázen a jeptiška*, *Matka a Ševci*; přeložili Jaroslav Simonides, Erich Sojka a Helena Stachová; 1990). Olomoucké nakladatelství Votobia se ujalo vydání dalších her S. I. Witkiewicze – *Hry II* (svazek obsahuje dramata *Nové osvobození*, přeložila Iveta Mikešová; *Mister Price*, př. Irena Lexová; *Na malém panství*, př. Petra Zavřelová; *Sépie*, př. I. Mikešová; 2002). Stranou naší pozornosti ponecháváme překlady odborných literárněvědných nebo filozofických titulů z polštiny, stejně jako současné překlady z tvorby polských autorů fantasy (Andrzej Sapkowski, Rafał Żemkiewicz, Ewa Białolecka, Piotr Witold Lech, Tomasz Kołodziejczak aj.).⁶

Nově vznikající nakladatelství ve změněné ekonomické situaci hledala a vytvářela svůj profil. Převládala orientace na angloamerickou produkci. Některá si však cestu k polské literatuře našla (Lidové noviny, Aurora, Torst, Host, Votobia). Mnohdy však šlo o zaplňování bílých míst, tedy o překlady z děl, která nemohla dříve vyjít, byla zakázaná, spíše než o mapování knižních novinek ze současné polské knižní produkce. Příkladem mohou být překlady z próz Hanny Krallové, které nejprve vycházely v samizdatových časopisech, poté oficiálně (prim zde vedla *Revolver revue*, kde se obecně věnoval značný prostor židovské problematice a polské literatuře

² Grochowiak, S. *Lov na tetřevy*. Přel. J. Pilař. Praha: Československý spisovatel, 1990.

³ Zaniewski, A. *Potkan*. Přel. E. Sojka. Praha: Odeon, 1990.

⁴ Lem, S. *Mír na zemi*. Přel. H. Stachová. Praha: Mladá fronta, 1989; týž, *Fiasko*. Přel. P. Weigel. Praha: Mladá fronta, 1990; týž, *Summa technologiae*. Přel. P. Weigel. Praha: Magnet-Press, 1995; týž, *Deník nalezený ve vaně*. Přel. P. Weigel. Praha: Baronet, 1999; týž, *Hvězdné deníky*. Přel. H. Stachová, F. Jungwirth a P. Weigel. Praha: Baronet, 2000; týž, *Tajemství čínského pokoje*. Přel. P. Weigel. Praha: Mladá fronta, 1999; týž, *Kyberbiada*. Přel. P. Weigel a F. Jungmann. Praha: Baronet, 2000.

⁵ Hen, J. *Já, Michel de Montaigne*. Přel. H. Stachová. Praha: Odeon, 1990; týž, *Tvář hráče pokeru*. Přel. H. Stachová (jméno překladatelky neuvedeno). Praha: Naše vojsko, 1973; týž, *Crimen*. Přel. H. Stachová. Praha: Odeon, 1981.

⁶ Srov. Weigel, P. „Polská vědeckofantastická literatura v ČR“. In: *Současné kontakty české a polské literatury – Współczesne kontakty czeskiej i polskiej literatury*. Opava: Slezská univerzita, 2001, s. 15–17.

tzv. druhého oběhu). Oficiálně posléze vyšel soubor povídek Krallové *Tanec na cizí veselce*⁷ a její slavná kniha o povstání ve varšavském ghettu *Stihnout to před Pánem Bohem*.⁸ Do sféry osudů židů za okupace by patrně spadal také překlad vzpomínkové knihy *Černé sezony* (2002; přel. J. Kolda a kol.) Michała Głowińskiego.

Devadesátá léta však, pokud jde o polskou literaturu, probíhala ve znamení jiného autora – Czesława Miłosze. Vyšly výběry nebo jednotlivé sbírky Miłoszovy poezie (zejména zásluhou překladatelů Václava Buriana, Vlasty Dvořáčkové, Ivety Mikešové⁹). Po letech lži a neautentičnosti spisovatelé Střední Evropy hledají nenarušené formy národní a individuální identity ve formě autorské zpovědi. Z žánrových forem nejčastěji proto volí žánr memoárů, deníků. Nepřekvapuje, že česky vycházejí takto orientované polské texty: Gombrowiczův *Deník*¹⁰ a *Vzpomínky na Polsko*¹¹ (jeho *Kosmos* byl natočen v Českém rozhlasu¹²), Herlinga-Grudzińskiego *Deník psaný v noci*,¹³ Stachurův deník *Smířit se se světem*¹⁴ a podobně laděný text Rafala Wojaczka *Deník*¹⁵ zachycující jeho pobyt v psychiatrické léčebně. A když už jsme u žánru deníků či memoárů, pak je třeba zmínit vydání *Paměti a korespondence* Stanisława Przybyszewského.¹⁶ Ovšem Gombrowicz, Herling-Grudziński a ani Stachura nejsou pouze autory deníků. Česky vyšly i jejich další knihy.¹⁷ Zaznamenáváme další autory z generace 60. let, kteří k nám

⁷ Přel. P. Foglová. Praha: Nakl. Lidové noviny, 1997.

⁸ Přel. P. Foglová. Praha: Nakl. Lidové noviny, 1999.

⁹ *Hymnus o perle*. Přel. M. Červenka (1. české vyd. Kolín n. R.: Index, 1986). Praha: Mladá fronta, 1992; *Mapa času*. Přel. V. Burian, V. Dvořáčková, I. Mikešová. Praha: Odeon, 1990; *Svědectví poezie*. Přel. V. Burian. Praha: Mladá fronta, 1992; *Ztročený duch*. Přel. A. Stankovič, J. Belling. Praha: Torst, 1992; *Údolí Issy*. Přel. H. Stachová. Praha: Mladá fronta, 1993; *Traktáty a přednášky ve verších*. Přel. V. Burian. Olomouc: Votobia, 1996; *Rodná Evropa*. Přel. H. Stachová. Olomouc: Votobia, 1997; *Pejsek u cesty*. Přel. V. Burian. Praha: Mladá fronta, 2000.

¹⁰ Gombrowicz, W. *Deník I, II, III*. Přel. H. Stachová. Praha: Torst, 1994.

¹¹ Gombrowicz, W. *Vzpomínky na Polsko*. Přel. I. Mikešová. Olomouc: Periplum, 2001.

¹² Gombrowicz, W. *Kosmos*. Přel. E. Sojka. Československý rozhlas, natočeno 1996–1997 (knižní vydání plánováno v bratislavském vydavatelství Kalligram).

¹³ Herling-Grudziński, G. *Deník psaný v noci 1989–1992*. Přel. H. Stachová. Praha: Torst, 1995.

¹⁴ Stachura, E. *Smířit se se světem*. Přel. H. Stachová. Praha: Torst, 1992. (Svazek kromě stejnojmenného deníku obsahuje i další Stachurovy prózy.)

¹⁵ Wojaczek, R. „Deník“. In: *Revolver revue*, 1990, č. 4.

¹⁶ Przybyszewski, S. *Paměti, korespondence*. Vybrala, přeložila, medailonky a doslov napsala J. Hloušková. Praha: Autora, 1997.

¹⁷ Gombrowicz, W. *Ferdydurke*. Přel. H. Stachová. Praha: Torst, 1997; týž, *Pornografie*. Přel. H. Stachová, Praha, Torst, 1997; Herling-Grudziński, G. *Jiný svět*. Přel. H. Stachová. Praha: Institut pro středoevropskou politiku, 1994; týž, *Hodina stínů*. Přel. H. Stachová. Praha: Mladá fronta, 1999; týž, *Ostrov*. Praha: Mladá fronta, 2002; Stachura, E. *Smířit se se světem* (1996); týž, *Cestou na Yucatán*. Přel. I. Krasnická. Olomouc: Votobia, 1997.

byli pravidelně uváděni, avšak v 70.–80. letech je potkal podobný osud jako české disidenty. Jmenujme aspoň Tadeusze Konwického, jehož *Malá apokalypsa* nejprve u nás vyšla v samizdatu (v překladu Luboše Dobrovského) a teprve v r. 1992 ji vydala Mladá fronta, zanedlouho na to ji natočil režisér Costa Gavras s Jiřím Menzelem (českým hercem a ovšem významným režisérem tzv. nové vlny českého filmu 60. let) v hlavní roli opozičního varšavského intelektuála. Bohužel dosud nevyšly další Konwického knihy *Černá kronika lásky* a *Bohyň* chystané k vydání v bratislavském vydavatelství Kalligam v překladu Heleny Stachové. Zato vyšly prózy *Poslední případ profesora Wilburna* (1990), *Počátek* (1993), *Mše za město Arras* (1998) Andrzeje Szczępiorskiego, *Židovská válka* (1996) a *Vítězství* (1996 spolu s *Židovskou válkou*) do té doby k nám nepřekládaného Henryka Grynberga, *Davídek Weiser* (1996) Pawła Huelleho, autobiografická próza *Kůň Pána Boha* Wilhelma Dichtera,¹⁸ *Haličské povídky* Andrzeje Stasiuka,¹⁹ doposud u nás známého spíše jako básníka²⁰ z okruhu BruLionu, román *Granátové jablko* Haliny Auderské,²¹ romány Magdaleny Tulli *Stehy*²² a *Sny a kamení*.²³ Vlna domácí a evropské popularity Olgy Tokarczukové byla zjevnou příčinou překladu jejích dvou románů *Pravěk a jiné časy*²⁴ a *Denní dům, noční dům*.²⁵ Tokarczuková je nakonec také asi jedinou u nás známou polskou představitelkou tzv. postmodernismu, respektive fantaskní nebo imaginativní linie polské prózy (v oblasti poetiky se tady pak stýká s některými českými autory typu Daniely Hodrové nebo Michala Ajvaze).

Z polské poezie se v 90. letech a po r. 2000 objevily buď samostatné sbírky, nebo, a to častěji, výběry z poezie Herberta,²⁶ Szymborské,²⁷ Rózewicze,²⁸ kněze Twardowského,²⁹ Engelkinga³⁰ (od něho u nás vyšla rovněž

¹⁸ Dichter, W. *Kůň Pána Boha*. Přel. J. Piszkiwicz. Olomouc: Votobia, 1997.

¹⁹ Stasiuk, A. *Haličské povídky*. Přel. J. Kamińska. Olomouc: Periplum, 2001.

²⁰ Stasiuk, A. 35., 36., 37., 38. (*Úryvky z delšího básnického cyklu*). Přel. L. Martinek. In: *Host*, 1998, č. 6, s. 50–51.

²¹ Auderska, H. *Granátové jablko*. Přel. H. Stachová. Opava: Optys, 1994; též, *Zabít strach*. Přel. H. Stachová. In: *Světová literatura*, 1986, č. 2.

²² Tulli, M. *Stehy*. Přel. J. Kamińska. Praha: One Woman Press, 2002.

²³ Tulli, M. *Sny a kamení*. Přel. P. Závřelová. Praha: One Woman Press, 2003.

²⁴ Přel. P. Vidlák. Brno: Host, 1999.

²⁵ Přel. P. Vidlák. Brno: Host, 2002.

²⁶ Herbert, Z. *Epilog bouře*. Přel. M. Červenka, V. Dvořáčková, M. Holub. Praha: Mladá fronta, 2000.

²⁷ Szymborska, W. *Konec a počátek*. Přel. V. Dvořáčková. Praha: Mladá fronta, 1997.

²⁸ Rózewicz, T. *Jak světlo pavučinou*. Praha: Melantrich, 1995.

²⁹ Twardowski, J. *Tráva – sestřičko moje*. Přel. M. Kornelová a S. Sułowski. Pardubice: Vyd. Marie Mlejnkové, 2000; též, *Modré brýle*. Přel. F. X. Halas. Olomouc: Votobia, 2001.

³⁰ Engelking, L. *A jiné básně a jiné básně*. Přel. I. Mikešová, V. Burian, I. Wernisch, P. Mikeš. Olomouc: Votobia, 1998.

doplněná monografie Vladimír Nabokov³¹ z r. 1989), Lebiody,³² Leśmiana,³³ básně v próze Tadeusze Micińskiego.³⁴ Zejména v souvislosti s návštěvou papeže Jana Pavla II. byly přeloženy a vydány výběry z tvorby Karola Wojtyły.³⁵ Za zaznamenání hodné můžeme považovat vydání antologie polské poezie generace BruLionu, tedy autorů narozených v 50.–60. letech, pod názvem *Bílé propasti*.³⁶

Vyšla rovněž řada sbírek poezie současných polských autorů v malých soukromých nakladatelstvích v zanedbatelných nákladech.³⁷ V překladech do češtiny se objevilo několik sbírek autorů polské národnostní menšiny, jejichž tvorba byla dříve vydávána v rámci polské edice ostravského nakladatelství Profil, popřípadě v péči PZKO, avšak se zánikem Profilu byli tito autoři nuceni hledat příležitost k publikaci v soukromých nakladatelstvích a jen málo z nich mělo to štěstí, že se dočkali vydání svého díla, které by významem přesáhlo specifický kulturní okruh těšínského Slezska. Z literární produkce spisovatelů polské národnosti žijících na českém Těšínsku se to podařilo jedině Wilhelmu Przewczkovi, jemuž vyšel v opavském Optysu román *Hudba z nebe* (1995; přel. H. Stachová, básně přel. E. Sojka), jenž byl také českou literární kritikou příznivě přijat. Zatímco Przewczek píše svou tvorbu v polštině, básník mladé generace Bogdan Trojak (nar. 1975), pocházející rovněž z polské rodiny, po odchodu na studia práv do Brna přešel z polského na český literární jazyk, v němž vydal všechny tři své sbírky poezie.³⁸ Trojak je také držitelem prestižní Ortenovy ceny za rok 1997 udělované mladým (českým) autorům.

³¹ Týž, *Podivuhodný podvodník. Vladimír Nabokov*. Přel. I. Mikešová. Olomouc: Votobia, 1997.

³² Lebiodya, D. T. *Descartova lebka*. Přel. L. Martinek. Opava: Literature & Sciences, 2003.

³³ Leśmian, B. *Druhá smrt*. Přel. I. Mikešová. Olomouc: Votobia, 1995.

³⁴ Miciński, T. *Nedokonaný*. Přel. I. Mikešová. Olomouc: Periplum, 2000.

³⁵ Wojtyła, K. *Vyzařování otcovství. Mystérium Svatého Otce Jana Pavla II.* Přel. H. Stachová. Praha: Scéna ve spolupráci s Euroforem, 1990; též, *Píseň o třpytu vody. Verše a scénická meditace (Před zlatnickým krámem. Meditace o manželské svátosti, předcházející chvílemi v drama)*. Přel. a vybrala H. Stachová. Praha: Univerzum, 1990; též, *Prameny a ruce*. Přel. V. Burian a I. Mikešová. Olomouc: Velehrad, 1995.

³⁶ *Bílé propasti. Antologie současné polské poezie*. Přel. L. Martinek, R. Putzlacher-Buchtová, B. Trojak, M. Zelinský. Brno: Host / Weles, 1997. (Ukázkami z tvorby jsou zde zastoupeni M. Świłlicki, J. Podsiadło, M. Baran, M. L. Biedrzycki, M. Grzebalski, K. Koehler, W. Bonowicz, P. Marcinkiewicz, M. Sendeci, D. Sośnicki, G. Wróblewski, A. Wiedemann, K. Jaworski.)

³⁷ Pokud jde o české Slezsko, tak je to např. Malicki, W. *Slova proti větru / Slova pod wiatr*. (Aforismy). Přel. L. Martinek a Wilhelm Przewczek. Český Těšín: Olza, 1996; Żurkowski, B. *Písně karlovarských pramenů*. Přel. L. Martinek a L. Waszková. Český Těšín: SNOZA, 1999; Nyczaj, S. *Poezie / Poezje*. Přel. L. Martinek, W. Przewczek a E. Sojka. Opava: Open Education & Sciences, 1999; Bukowski, M. *Laskavost oblaků*. Přel. L. Martinek, W. Przewczek a L. Waszková. Český Těšín: Sdružení polských spisovatelů v ČR, 1999; Franczak, S. *Dotek lásky*. Přel. L. Martinek a W. Przewczek. Opava: Literature & Sciences, 2001.

³⁸ *Kuním štětcem*. Brno: Host, 1996; *Pan Twardowski*. Brno: Host, 1998; *Jezernice* (kniha obsahuje poezii i prózu). Brno: Host, 2001.

Ačkoliv se může zdát, že na českém knižním trhu 90. let rozhodně překlady z polské literatury nechybí, k lepšímu poznání zejména současné polské literatury u nás neexistuje potřebné ekonomické a institucionální zázemí. Z ekonomických důvodů nevychází časopis *Světová literatura*, obdoba *Literatura na świecie*, kde by byly uváděni přední polští autoři. Nadšení několika jednotlivců, polonistů a polonofilů, publikujících své překlady na stránkách různých novin a časopisů v kulturních centrech i na periferii, zde rozhodně nevystačí. A moje generace, narozená v 60. letech, která se z touhy po rozšíření svých duchovních obzorů za totality naučila číst polsky, je generací poslední toho druhu; mladší pokolení již tuto okolnostmi vynucenou potřebu neprožilo.

Obávám se, že informační mezera, která trvá od normalizace, přičemž ani v průběhu 90. let nebyla zcela zaplněna, se nadále bude zvětšovat, zejména pokud jde o sledování současné literární produkce mimo odbornou veřejnost. Chybí překlady tvorby současných předních prozaiků a básníků, zejména těch, kteří se ve svém díle zabývají problematikou tzv. malých vlastí a soužitím různých skupin obyvatelstva v multikulturních regionech, k nimž patří například Stefan Chwin, Stanisław Franczak, Kazimierz Brakoniecki, Jan Tulik, nedávno zemřelý Bolesław Lubosz aj. Tak by se nepochybně vytvořil zajímavý pandán k literárním dílům českých autorů (podobně jako tomu bylo v případě překladů polské memoárové literatury), jako jsou Zdeněk Šmíd, jehož román *Cejch* (1992) se týká problematiky česko-německých vztahů, podobně je tomu v novele Věry Sládkové *Poslední vlak z Frývaldova* (1974, přeprac. 1990), v románu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* (1982), *Böhmerwald 600cc* (1996) Michala Konůpka nebo ve volné dialogii *Pátým pádem* (1996) Vladimíra Vokolka a u Vladimíra Körnera pak představuje tato problematika jednu z tematických konstant už od 60. let. Popřípadě by tyto překlady vytvořily paralelu k dílům slovenských spisovatelů, jako je Rudolf Sloboda, jenž čerpá námětovou inspiraci v životě obyvatel měst na slovensko-maďarské hranici v oblasti podunajské nížiny.

Překlady z polské poezie, prózy a dramata do češtiny v 90. letech poukazují na objevování autorů již známých, na rehabilitaci pokřiveného výkladu dějin a návrat historické paměti, méně se objevilo překladů z literární tvorby střední a mladší generace.

The Presence of the Polish Literature in the Czech Culture at the End of the 20th Century

This essay is dealing with translating Polish imaginative literature into Czech language in the period after the year 1990 until today. The author of the essay comes out from the article written by Jasna Hloušková. The author evolves this article by the up to date situation in translation from the Polish imaginative literature but also adverts to the new and until now neglected facts in translation activities. The author, who is also a translator from Polish language, cogitates about the „blank spaces“ in translation from Polish language, which might be filled in.

knihy

Dalibor Dobiáš

Alfrun Kliems: *Im Stummland*. Frankfurt am Main ad.: Peter Lang, 2002.

Bude-li za několik let nemalá část české literatury vznikat v cizích jazycích, přímo vystavena náročnějšímu konkurenčnímu prostředí, kolik studií a recenzí pomůže tuzemským kritikům? Není na čase dát sbohem nepoměřitelnosti česky a jinojazyčně psané literatury Čechů a Českých zemí? Doktorská práce berlínské slavistky A. Kliems *Im Stummland* (doslova „v Německu“, dle metafory J. Gruši) je zásadní, potřebná práce o německo-české literatuře Čechů zvláště v 80. letech a dobrý základ pro řadu gernalistických i bohemistických témat. Je dobrou předzvěstí svazku *Hlavní pojmy a autoři exilových literatur východní Střední Evropy 1945–1989*, chystaného k vydání v r. 2003, na němž badatelka spolupracovala. Kolektiv německých vědců v obsáhlém kompendiu vyhodnocuje popisy exilu, zejm. jeho literatury, jazyků a recepce, spojuje je s prostorovým bádáním a s vlastními analýzami. Na zcela živém materiálu tak, obsáhleji než předložená práce, reaguje na novodobé proměny komunikačních modelů.

Monografie *Im Stummland* je dosud nejrozsáhlejší a velmi svěbytná ukázka spjatá s chystanou kolektivní publikací. V první části sestává z obecnější kapitoly o českém literárním exilu – náčrtu dosavadního bádání – a z teoretického výkladu klíčových pojmů (identita, domov [Heimat], jazyk v exilu). Její druhá, rozsáhlejší část obsahuje rozbor vybraných děl tří českých autorů, kteří v exilu publikovali německy a jsou dnes uváděni v lexikonech české i německé literatury: Libuše Moníkové, Jiřího Gruši a Oty Filipa. „Rozbory“ – a výklady první části – „se soustřeďují k otázce, k jakým pro exil specifických změnám došlo v díle těchto tří autorů, jak ovlivnil jejich život v exilu jejich psaní“ (10). Odpověď na otázku dokumentuje bohatá bibliografie, která knihu *Im Stummland* zakončuje.

Jak dokládá A. Kliems v úvodu, badatelé a kritici, kteří se zabývají exilovou slovesností, se dnes obtížně dorozumějí, i obecná terminologie je značně rozkolísaná: jedná se o literaturu českou? zahraniční? Pozoruhodný je autorčin výklad relevantních prací k tématu: na německé straně jmenuje A. Kliems sborník *Zur tschechischen Literatur 1945–1985*, práce I. Bocka ad., na straně české zprvu lexikony, práce a vzpomínky exulantů, stále náročnější konference.

Své klíčové termíny A. Kliems upřesňuje v kapitole „Otázky identity, domova [Heimat] a jazyka v exilu“. Exil, „nedobrovolný odchod z domova“ (10), ohrožuje identitu – komunikaci do trpné situace postaveného člověka. Impulzem k odchodu přitom nemusela být jen diktatura komunistů, ale např. konkrétně postavení českých žen (L. Moníková). Z hlediska citované ústřední otázky knihy – specifických změn v životě a díle exilových autorů – jsou důležité mytologie a postupy, které vznikly jako literární překonání exilu (Odysseus, Ahasver i transformovaná národní témata ad.). A. Kliems připomíná Peroutkovy či Grygarovy myšlenky o specificích českého exilu (malý národ, kultura Západu, flexibilita): monografie toto téma zrcadlí z nejrůznějších perspektiv, mj. odlišuje Čechy odcházející na sever Ameriky a do Francie. „Důvodem pro odchod do SRN [pak] byly vedle finančních úvah i blízkost zeměpisná, a také kulturní spojnice, na něž se dvě desetiletí po světové válce opět začalo odvolávat“ (56).

Snad i dříve mohly v teoretické části zaznít výklady o domovu a zejm. jazyce (koncepti autora v jazyce formuloval v 60. letech výtečně J. Brodskij). „Domov“ je chápán v podstatě jako „sociální a kulturní struktura vztahů, prostor, s nímž se člověk identifikuje“. Práce V. Macury jsou hlavním základem badatelčina rozboru biedermeierovských českých mýtů domova. Důležité je, že tyto mýty se staly součástí literatury včetně emigrační. A. Kliems uvažuje o obrazech nedostupného domova z perspektivy exilu; o zvláštním nadhledu, o možnostech těch, kteří psali dále svou mateřštinou (E. Hostovský), zmiňuje přechodné útvary k novému jazyku a posléze bezprostřednost a specifickou cestu k vlastní minulosti u těch, kterým se změna literárního jazyka podařila. Na angličtině, francouzštině, němčině ocenili pojmovou přesnost, čeština je inspirovala, jak to vyjádřil J. Gruša, jako „jazyk erotičtější, více na tělo“.

Každý ze tří spisovatelů, rozbořen jejichž německy psaného díla zejm. 80. let zkoumá A. Kliems specifika exilové tvorby, prožívá či prožil odlišný osud. L. Moníková, která do exilu odešla jako čerstvá absolventka germanistiky a anglistiky počátkem 70. let, začala psát v podstatě německy. J. Gruša a O. Filip opustili Československo později, již jako profilovaní spisovatelé,

přičemž Grušu přivedly k německojazyčnému psaní v exilu kreativní auto-překlady, Filip ovládal jazyk perfektně od mala. Tyto okolnosti měly vliv na životy autorů i konstituování jejich poetik (osobní česká historie v *Die Fassade* L. Moníkové, autobiografický narativ O. Filipa).

U svých spisovatelů poukazuje A. Kliems postupně na nejrůznější shody: tou je např. tematizace německo-českého či česko-sovětského vztahu. L. Moníková, která proslula r. 1987 románem *Die Fassade*, přitom ironicky konkretizuje, zrcadlí novodobé domácí mýty a zapomnění, pracuje s individuální pamětí – prostorem přeskoků, přesahů, souvislostí. Práce s mytologiemi pomáhá figurám L. Moníkové překonat situaci exilu. A. Kliems věnuje zvláštní pozornost autorčině mýtu Libuše, analyzuje i její osobitou práci s němčinou.

S ženskými tématy L. Moníkové spojuje badatelka dílo J. Gruši. V první části grušovské kapitoly probírá básnickovy přírodní motivy – spojnicí mezi exilem a místem vzpomínek, zvláště vyzdvihuje motiv lesa a vody (exilové topos Čechy u moře), pojetí jazyka a věcí (ironické „heimwörter, die keinen körper haben“). Rozbory textů spojuje se spisovatelovými kulturněsemiotickými úvahami v *Gebrauchsanweisung für Tschechien* a pojetím exilu v jeho esejech. Expresivní ta-smrt Grušovy *Modlitby k Janince* a *Dr. Kokeše ze 70. let* se v němčině, kde smrt je ten Tod, oscilací mezi oběma jazyky mění, „ženská anima“ v textech ovšem, jak dokládá A. Kliems, zůstává.

Exilové dílo O. Filipa analyzuje badatelka, srovnávajíc spisovatelovy prózy *Die Sehnsucht nach Procida* a *Café Slavia*, které vznikly, tak jako básně Grušovy, na přelomu exilu kolem r. 1989. „Hrdinové obou románů jsou zahořklí cynikové, kteří nevěří na ideologie, ani se nepodbízejí vrchnosti. Manfréd se pokouší překonat své exilové vykořenění vírou v utečenecký sen Procidu. Marně však doufá, že se mu na vysněném ostrově podaří spočinout. Belecros naproti tomu své vykořenění kompenzoval na místě, jež v svých rituálech působí antikvovaně, mimo módu. Ani jemu nahrážka domova nepomůže. Umírá v ústraní ve zdech svého někdejšího paláce“ (223). Oba při modelovém hledání identity ztroskotávají.

Komplexní výklad A. Kliems v knize *Im Stummland* připomene síť: části průkopnické monografie se prolínají, zrcadlí, spojují velké množství poznatků, bystře interpretované sekundární literatury a vlastních analýz (dokonce i románů M. Kundery). Vykonaná práce – solidní terminologie, ekonomie podání, znalost pramenů a interpretační invence je nejlépe vidět v portrétech spisovatelů, komplexním výkladu jejich exilové mytologie (motivy přírody a domova oživující u J. Gruši, společné paradigma próz O. Filipa). Jen ojediněle opouští A. Kliems náročný styl své práce a zmíní zejm.

teorii v nedostatečně reprezentativním výřezu (V. Flusser, jehož práce přitom relativizují rurální metaforu lidských kořenů, či odkazy na psaný jazyk, jež badatelka užívá; rozsáhlejší řešerše či spojnice – habsburské hospodářské politiky a literatury, českých médií 40. a 50. let 20. století – mohly osvětlit specifika české emigrace a exilu).

Zdůraznit je třeba úskalí kulturněsémiotické metody, kterou badatelka namnoze spolu s jazykovou analýzou pracuje (tak se L. Wittgenstein objeví jen jako autor bonmotu, podkapitola o „domově ve slově“, zejm. pro J. Grušu klíčová, je miniaturní), eo ipso orientace na mytologie jednotlivých společenství („jazyk je nástrojem kulturní komunikace“, 81). Kulturu či identitu lze sotva, jak v monografii přes různé vsuvky zaznívá, nadlouho „besitzen“. Terminologie *Im Stummland* bývá prostřednictvím opisů zbytečně pasivní, co se exilových děl týče („Der Wille nach... Eiwurzelung in das Exilland eröffnet Integrationsmöglichkeiten, zu denen auch die... Nicht-Anpassung als eine... Auseinandersetzung mit der Exilgesellschaft gehört“, 47). Tu a tam jako by tedy *Im Stummland* na chvíli zaostávala za dynamikou zkoumaného světa, postrádala ironický moment Flusserových komentářů či přímější výklad cizince jako prostředníka, jak ho pojal G. Simmel.

Tuzemského čtenáře ovšem zaujmou také bílá místa českého bádání a kritiky, jež se A. Kliems v precizní a odvážné monografii *Im Stummland* podařilo obnažit. Lepším základem mohly být studie navzájem zrcadlící nezávislou českou literaturu v Česku a v zahraničí, mimochodem i zásadní práce k r. 1968 – mezníku v životě L. Moníkové, J. Gruši i O. Filipa – *Pro-marněná příležitost* je dílem autorky ze zahraničí. Příručky a slovníky mohly pojmout Grušovy básně z *Grušas Wacht am Rhein*, vydané zčásti v 80. a 90. letech, jako článek mezi spisovatelovou českou a německou lyrikou, docenit spisovatelovu publicistiku, rozeznat v Grušově zesnulé Janince Eurydike z textu R. M. Rilka, který český autor přeložil v klíčovém r. 1963 a o němž i J. Brodskij uvažoval jako o největší básni 20. století. Tuzemská kritika mohla spíše docenit posun od *Der Babylonwald* k *Wandersteine* atp.

Čím se provinil Goethe?

Daniel Soukup

Milan Exner: *Aktanty a nevědomí. Pokus o přiblížení teorie archetypu a strukturální sémantiky (Na příkladu Goethova Fausta)*. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2002, 198 s.

Literární vědec, estetik a spisovatel Milan Exner se soustavně věnuje rozvíjení jungovskyy založeného interpretačního přístupu. Prvním syntetickým plodem tohoto úsilí byla jeho doktorandská práce *Estetika archetypu: Aplikace jungovského modelu v teorii literatury* (FF UK, 2000). Jako další krok se Exner rozhodl sloučit svou „estetiku archetypu“ s Greimasovou aktantovou teorií (*Strukturální sémantika*, 1966). Jeho habilitační práce *Aktanty a nevědomí* má vymanit psychoanalytickou literární vědu a estetiku „ze stádia inventarizace ‚klinických případů‘ a ‚mýtických denominací‘“ a konstituovat ji jako teorii „spočívající na aktantovém a transformačním analytickém modelu“ (s. 17). Ačkoliv celkový záběr knihy je podstatně širší (autor se podrobně zabývá např. i sémiologií literárních druhů či problematikou subjektu literárního díla), zaměříme se zde na jádro Exnerovy koncepce a autorovu navazující interpretaci Goethova *Fausta*.

Exner pracuje se šesti jungovskými archetypy (Self, archetyp dítěte, archetyp matky, anima, archetyp otce, animus, s. 28–31) a šesti greimasovskými aktanty (s. 26–28): subjekt, objekt, oponent, adjuvant (pomocník), adresant („skutečný dárce nebo posel, vrcholná nadosobní instance [...], např. Bůh, prozřetelnost nebo osud“, s. 28) a adresát (ten, „kdo dar nebo poselství v často nadosobní rovině přijímá“, např. lidstvo, s. 28). Pojem aktant vztahuje Exner k abstraktní (nenázorné) „sémiologické ose strukturální“ (s. 22); pro konkrétní (názorné, „sémantické“) obsazení dané aktantové pozice (např. „Zlý duch“ jakožto oponent) používá termínu aktér. Obdobně rozlišuje nenázorný archetyp a názorný univerzální symbol.

Cílem Exnerovy estetiky archetypu a aktantu je „zjistit fundamentální sémantické vztahy estetického substrátu uměleckého díla a zajistit jejich popis“ (s. 153). V Exnerově pojetí představují aktanty a archetypy dvojvrstevné podloží literárního díla. Tuto „holou“ strukturu v konkrétním literárním textu „zjemňuje a přibližuje“ specifický autorský „rukopis“ (s. 161) – alespoň v ideálním případě. „Rukopis“ totiž může estetický substrát i zastírat: potom je tím spíše nutné substrát odhalit, „a to pro potřeby literární etiky“ (s. 161). K dílům, která svou základní strukturu takto zakrývají, a využívají proto k demaskujícímu „etickému uchopení“ (s. 161), počítá Exner i Goethova Fausta (v návaznosti na Masarykovu kritiku in: *Moderní člověk a náboženství*, 1934), respektive výklady glorifikující jeho protagonistu jako „symbol humanity“ (s. 112).

Takto vytčený přístup způsobuje částečné stylistické i obsahové rozštěpení Exnerova textu na složku teoreticko-interpretací (opřenu o bohatou škálu schémat, rovnic a grafů) a složku polemicko-kritickou. Využití teorie aktantů a archetypů pro etickou polemiku odůvodňuje autor tím, že tuto teorii neprezentuje pouze jako interpretační model, ale připisuje jí hlubokou ontologickou platnost: „Struktura aktantů pro nás představuje univerzální vztahovost existence, struktura archetypů universální vztahovost bytí [...]“ (s. 158). Tvrdí, že teorie aktantů a archetypů „se snaží odhalit skutečné hodnotové vztahy, které zůstaly až po naše dny nevědomé“ (s. 159) a klade „otázku, zda historický vývoj (od archaických dob k převaze demokracií) není možný jen díky této bytostné struktuře, která touží po svém (vnějším) uskutečnění ve spravedlnosti“ (s. 158).

Je však obtížné přijmout takto dalekosáhlé nároky i jen jako pracovní hypotézy, už proto, že jejich argumentační podloženost je pouze útržkovitá a velmi nekonkrétní: „[Aktanty] vyjadřují důležité položky základní struktury nejen pohádek či mytologických textů, ale existence vůbec, a tím i moderní literatury: v každém konfliktu a vlastně při každém počínání hledáme někoho či něco, co by nám pomohlo nebo ulevilo, a snažíme se vyhnout či pacifikovat vlivy, které směřují proti našim intencím [...]“ (s. 19). Skeptickému čtenáři ovšem nic nebrání v tom, aby (byť navzdory autorskému záměru) toto rámcové zasazení opominul a pochopil Exnerovu teorii jako svébytný interpretační nástroj, který může daný literární text nasvítit z nového úhlu.

Při analýze *Fausta* (a některých dalších děl) Exner postupuje tak, že pro daný úsek textu nejprve přiřadí k predefinovaným aktantovým pozicím konkrétní aktéry. Např. aktantový rozvrh úvodní situace dramatu vypadá podle něj takto: Subjekt – filozof Faust; Objekt – vševědoucnost; Adresant – duchovní říše; Adresát – lidstvo; Oponent – Duch země; Adjuvant –

magie (s. 60). Daný aktantový rozvrh pak Exner obvykle reinterpretuje v pojmech teorie archetypu; vztah obou množin si přitom modelově představuje jako „klouzání“ jedné struktury po druhé“ (s. 20 aj.). V citovaném případě „by Faustova situace mohla vypadat následovně“: Subjekt – Ego; Objekt – božství ega; Adresant – animus; Adresát – úplné Self; Oponent – fragmentované Self; Adjuvant – narcismus (s. 61). Na této dvojúrovňové abstrakci Exner staví svou jungovskou interpretaci, která často přechází do morální kritiky.

Pro Exnera je příběh Fausta „příběhem člověka ovládaného bytostným Stínem [Mefisto]“ (s. 135), v silnější – avšak také oprávněné – verzi příběhem neúspěšného sebevraha, který kolem sebe rozsévá zástupnou smrt (s. 140). Mefisto zároveň funguje jako Stín Hospodina: křesťanství totiž stín „ontologicky znehodnocuje [...]. ‚Světlo‘ a ‚Stín‘ se rozštěpily: ‚Světlo‘ podržel Otec jako takový (Hospodin), odštěpený ‚Stín‘ byl projikován do entity Satan. Bůh a Satan jsou podle Junga dvě poloviny téhož archetypu [...]“ (s. 54). Úvodní sázku s Mefistem (v „Prologu v nebi“) tedy Bůh „vlastně uzavíral sám se sebou, s odštěpeným obsahem svého božského vědomí [...], je to trik, který dělá Bůh sám na sobě, totiž na svém nevědomí [...]. Je to tedy Bůh silně neurotický [...], Boží [i Faustovou, viz výše] neurózu je narcismus: závislost Boha na zrcadle, na ideálním Self-imagu“ (s. 54). Výsledek sázky – Faustovu záchranu – přitom Bůh na úkor Mefista a bez jeho vědomí předjednal už během Prologu v nebi (což Exner poněkud nepřesvědčivě vyvozuje z aktantového rozvrhu této scény, s. 52–53). Faustovu duši potřebuje proto, že „je to část jeho Self: Bůh se živí symboly, jako my smrtelní“ (s. 54).

„Hybnými strukturami“ dramatu a „oporou Faustovy existence“ jsou „mužské archetypové figury“ (s. 134–135). Jejich celost je však oslabena; Hospodin (archetyp otce) v Exnerových očích „není fascinujícím Otcem dvora a tvorstva, nýbrž staříkem, klidným a vyrovnaným možná jen vzhledem k pokročilému stáří“ (s. 135). Faust, „[a]by obnovil základy ducha, nepotřebuje [...] reaktualizovat archetyp Boha, nýbrž ženské archetypy“ (s. 136), které představují vytěsněnou a potlačenou oporu jeho bytí (s. 134); „jejich aktualizace by [...] posílila i přeexponovaného (a tedy vysilujícího) anima a podexponovaného (a tedy devitalizujícího) Otce [...]“ (s. 136). K takovému (podle Exnera však neúspěšnému) pokusu o niternou obnovu dochází v závěrečné scéně „Faustova nanebevzetí“ (s. 136).

„Spásu“ Fausta – tedy postavy, která způsobila nesmírné množství zla – Exner (v souladu s Masarykem) pokládá za „pervertovanou“ (srov. s. 160) a staví se i proti údajné „glorifikaci“ Fausta autorským subjektem (s. 105).

V Goethově ztvárnění faustovské látky shledává ideové předpoklady k úspěšné manipulaci (s. 105), kterou později skutečně umožnilo „masové ‚jásavé přijetí‘ literární entity ‚Faust‘“ (s. 155): „Umíme si dobře představit, že a jak se ‚nacistický čtenář‘ identifikoval právě s těmi jevy, které se staly objektem Masarykovy kritiky (a které většinová recepce přehlížela). Goethovo zesměšnění ďábla tu legitimuje ďábelské skutky“ (s. 156). V pozadí této recepční linie – avšak i přímo v textu Goethova dramatu (s. 142) – spatřuje Exner jungovský „wotanismus“, který definuje jako „paradigma [skrytou působnost], na jehož počátku stojí ‚Ódin‘ (Wodan, Wotan) a na konci ‚A. Hitler‘“ (s. 122). Osobnosti autora Exner v závěru knihy připisuje nevědomou, avšak přímou „estetickou vinu“. Ta je sice „neprávní a občanský nepřímá“, avšak „primordiální a zakladatelská“; jedná se o „derivát mytologické viny, která narativně působí, nehledě k místu a času“ (s. 161).

Goethův *Faust* se psychoanalytickému čtení v mnohých ohledech skutečně nabízí: jako významná a relevantní se jeví např. absence zmínek o Faustově matce, pochmurný příběh o „řádění“ Faustova otce za morové epidemie, Faustovy defektní vztahy k ženám (a osud obou jeho dětí), obě jeho cesty do podsvětí (k záhadným „matkám“ a pro Helenu), vražda „prarodičů“ Filemona a Baucidy či Mefistovo homoerotické poblouznění ve scéně „Kladení do hrobu“. Všechny tyto (řekněme) „inherentně jungovské“ aspekty Exner ve svém výkladu bohatě a přesvědčivě zužitkovává.

Poněkud problematičtěji se jeví uplatnění greimasovské strukturální sémantiky. Exnerovo jednoznačné rozvržení aktantových rolí zhusta nepřesvědčuje, upřednostnění aktérů (byť mnohdy ne-osobních) navíc nutně odsunuje do pozadí ostatní složky díla. Ty se však natolik nedílně spolupodílejí na významové výstavbě především druhé části *Fausta*, že jejich degradace na pouhý autorský „rukopis“ naznačuje omezenou aplikovatelnost aktantového modelu. Exner např. příznačně tvrdí, že jistá („pohádková“ či „loutková“) „trivialita“ *Fausta* se projevuje mj. v jeho versologickém systému (s. 149–150) a poukazuje na převažující „Knittelvers“ („ševcovský verš“, pojmenovaný podle textů Hanse Sachse, s. 188). Nezmiňuje přitom bohatství ostatních veršových rozměrů, které Goethe využívá, většinou s jasným záměrem. K rafinované sémantizaci metra a rýmu, ke které dochází především ve 3. dějství 2. dílu (Faust a Helena varíují a vyměňují si své veršové rozměry, což poukazuje na jejich erotické sblížení), bychom možná těžko hledali obdobu v celé světové literatuře.

Nejvíce pochybností vyvolává polemická složka Exnerova výkladu. Z textu především není jasné, s kým autor vlastně polemizuje: jako doklad odmítané „humanistické glorifikace“ cituje v celé knize pouze jeden krátký

úryvek z programu Krejčovy inscenace *Fausta* (1997), což vysvětluje tím, že právě takový „[k]omerční text“ je ukázkou inferiorního ducha doby, „který nepřipouští diferencovanější recepce, a tím i vytěsňuje stínové jevy kolektivního bytí“ (s. 111). Exnerova kritika se tak zaměřuje výlučně na homogenního „ducha doby“ a čtenář se vůbec nedoví, kteří interpreti *Fausta* „glorifikovali“, kdy, z jakých (patrně různých) důvodů a jakým (patrně různým) způsobem.

I tvrzení, která by Exnerovu interpretaci mohla významně podpořit, zůstávají nedoložena, např. poznámka o tom, že „církevní propaganda (zatracení hrdiny [Fausta]) se u čtenářů lidových tisků a diváků loutkoher míjela účinkem: hrdina zůstal hrdinou [...]“ (s. 118). Později citovaný Lessingův výrok („A jak zamilováno bylo Německo, a zčásti ještě je, do svého *Fausta*!“, s. 154) lze chápat různě, rozhodně ne pouze jako doklad toho, že „[o]ptimistické masové přijetí bylo předzjednáno dlouho před Goethovým *Faustem*“ (s. 154). Pohled na skutečnou recepci díla by ostatně některá Exnerova tvrzení nejspíš zpochybnil. Už o „masovém přijetí“ Goethova dramatu lze hovořit jen těžko; především jeho druhá část představuje exkluzivní text, který v celé hloubce i šířce docenil jen málokdo.

Zjevně se zde směšuje recepce *Fausta* jako goethovské literární postavy s působností *Fausta* jako jedné z klíčových vztahných figur euroamerických kulturních dějin (vedle Mojžíše, Prométhea, Hamleta či Dona Quijota). Údajné odhalení „deformovanosti a neúplnosti“ estetického substrátu Goethova dramatu (s. 161; srv. i s. 104–105), které Exner připisuje „transpersonálním uměleckým replikám“ (Bulgakovův *Mistr a Markétka*, Mannův *Doktor Faustus*), tak lze relativizovat poukazem na to, že z obdobného materiálu by bylo možné vyvozovat, například, že Klaudius v *Hamletovi* byl spravedlivý vládce či Prospero v *Bouři* tyran. Ačkoliv umělecké repliky mohou odhalit pozastřené aspekty výchozího díla, málokdy jej uchopí v jeho úplnosti (a nebývá to ani jejich cílem). U děl s faustovskou tematikou je navíc obtížné rozlišit, nakolik se vztahují ke Goethově dramatu a nakolik k celým dějinám faustovské látky (popř. k jejich jiné části). Polemizovat lze i s některými Exnerovými dílčími tvrzeními (Bulgakovův román jako „radikální kritik[a] distribuce rolí v Goethově *Faustu* I“, s. 104, viz i s. 85).

Ve svém rozboru viny a odpovědnosti navíc Exner místy operuje spíše s typy než s jevy, jako když jeden ze svých axiomů („interpretační vina narůstá s časem“, s. 111) dokládá tím, že „postmoderní křesťan věří bezproblémově ve svou spásu (případně si podobné starosti vůbec nedělá). Jinak řečeno, identifikuje se s kolektivním duchem, jehož specifickým produktem je Goethův *Faust* (který si s vlastní spásou rovněž starostí nedělá) [...]“

(s. 111–112). I ve svém pojetí postavy Fausta se Exner o text dramatu někdy opírá jen volně: připisuje mu např. spoléhání na boží milost (s. 52), ačkoliv Faust – alespoň soudě dle jeho slov – na Boha téměř nemyslí, případně pomýšlení na něj odmítá, a to i těsně před svou smrtí (viz verše 11 441–11 452¹): „Pozemský okruh sdostatek mi znám; / k zászvěti zatarasen výhled nám [...]. / Nevzrušen krácej pozemským svým dnem; / přízrak-li straší, dál jdi v kroku svém [...].“ (Faust, přel. O. Fischer, s. 448).

Exnerovy polemické argumenty většinou vycházejí z jeho zjednodušující interpretace závěrečné scény Goethova dramatu. Nepřesné je už její označení jako „Faust v nebi“ (v přehledu na s. 174 a soustavně v textu): Goethova scénická poznámka totiž zní „Bergschluchten“ („Horské rokle“) a děj napovídá, že se scéna odehrává spíše kdesi na rozhraní „nebe“ a „země“. Exner pojímá „Goethova nebesa“ (ze závěrečné scény) jako čistě „ženská“ (s. 56; viz i s. 51–52, s. 138), neanalyzuje však jejich vztah k „Prologu v nebi“, v němž vystupuje maskulinní Hospodin. Ve své interpretaci scény „Horské rokle“ navíc ignoruje dominující (v jungovském chápání mužskou) symboliku světla a vznášení; neprůkazně tvrdí, že zde ve skutečnosti „jde nikoli o vzestup, nýbrž o sestup k nehlubší kolektivitě nevědomí (kde ‚časem‘ může zmizet i diference Self/Matka)“ (s. 52).

Jádrem Exnerovy polemiky je opakované tvrzení, že Faustova spása je „nezasloužená“ (s. 52, s. 160–161), byť v pervertovaném světě Goethova dramatu vlastně pochopitelná: „Vždyť pokud Bůh spasil dvojnásobného vraha Markétu, proč by nespasil [Fausta], který osobně nikoho nezahubil?“ (s. 59). Spásu, která „odporuje charakteru skutků“, Exner pokládá za netickou. Argumentuje i tím, že koncept nezasloužené spásy je cizí středověkému křesťanství (s. 138), představujícímu tematické podloží scény „Horské rokle“. Avšak křesťanství je ve skutečnosti cizí představa, že spása – vůbec někdy – může být „zasloužená“: jako hlavní podmínka spásy nevystupuje mravní bezúhonnost, nýbrž pokání a obrácení, podpořené (v katolické teologii) přimlouvou ostatních věřících, světců a Panny Marie. Přesně takto je ve *Faustovi* pojata spása Markétčina: v závěrečné scéně pro ni tři kajicnice u Mater gloriosy vyprošují odpuštění, Markétka – vlastně „jedna z kajicnic, dříve zvaná Markétkou“ – se pak přimlouvá za Fausta. Faust sám je (podle slov andělského chóru) zachráněn díky svému ustavičnému úsilí: „Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen“ (11 936–11 937); „Kdo spěje dál, vždy dále, jen / nám vykoupiti lze ho“ (Faust, přel.

¹ Odkazy (i veršové) na originál se vztahují na Goethe, J. W. v. *Faust*, vyd. a koment. Erich Trunz, 16. vydání. Mnichov: Beck 1996. V češtině cituji podle překladu Otokara Fischera (3. vydání, Praha: Odeon 1982).

O Fischer, s. 467). Faustova spása tedy křesťanskému pojetí vskutku neodpovídá, ani o něm však text netvrdí, že si spásu „zasloužil“ – spíše ji (asi nevědomky) „umožnil“.

Exnerovo rozlišení rovin „existence“ a „bytí“ („v rovině existence přiznává subjekt díla Faustovu vinu [...]. V rovině bytí (čistých archetypů) však subjekt díla Faustovu vinu nepřiznává“, s. 149) podstatu věcí spíše zatemňuje: o nepřiznávání viny nemůže být řeč, a to ani v závěrečné scéně. Na jásání „mladších andělů“ nad záchranou nesmrtelné části Fausta („Faustens Unsterbliches“) zde odpovídají „zralejší andělé“ (originál: v. 11 954–11 965; Fischerův překlad: s. 468), že v ní stále zbývá nečistý „pozemský ostatek“ („ein Erdenrest“ – 11 954) a že Faustův srostlý „život dvojitý“ („geente Zwieneratur“, doslovněji „sjednocená dvojitá přirozenost“) dokáže oddělit jen „věčná láska“ („die ewige Liebe“). Ještě nyní se nesmrtelná část Fausta nachází teprve „v motýlí kukle“ (s. 469) – „im Puppenstand“ (v. 11 982).

Smysl závěrečné scény i celkové vyznění díla Exner možná nejlépe postihl ve dvou dále nerozvedených poznámkách: „[P]okud [Faust] ušel peklu, příslušel by mu spíše očištec než nebe (což by mohl být i příklad Markéty)“ (s. 132). „Faust není glorifikován: je spasen, a je spasen jaksi ‚všemu navzdory!‘“ (s. 138). Toto údajně „post-moderní“ čtení ovšem není třeba klást do protikladu „k dějinnému optimismu moderny“ (s. 138) a obklopovat nimbem neoficiálnosti (s. 15), vzdorné menšinovosti (s. 155) a pronikavé kritičnosti, které „většinový čtenář evidentně [není] schopen“ (s. 161), což mimochodem zvláště kontrastuje s Exnerovou kritikou elitářství (s. 157) a jeho obhajobou „běžného normálního člověka“ (s. 180). Za „něco jako očištec“ („etwas Ähnliches wie das Purgatorium“) totiž označuje dějiště závěrečné scény např. i Erich Trunz (cit. vydání *Fausta*, s. 730), jehož komentáře jinak v mnohém ztělesňují onen „glorifikující“ typ recepce *Fausta*, se kterým Exner polemizuje. Trunz také – zcela v Exnerově duchu – zdůrazňuje, že ideální lidská pospolitost z Faustovy předsmrtné vize představuje přesný protiklad Faustova skutečného života (cit. vydání *Fausta*, s. 723).

Kromě jisté neukotvenosti v textu *Fausta* i interpretační tradici lze *Aktantům a nevědomí* vytknout i (již zmiňovanou) přepjatost některých rámcových formulací. Výslovně odmítnout musíme naznačený nárok, že „hermeneutika nevědomí je jediným možným kontra-diskursem, který k textu nepřistupuje ‚zvenčí‘“ a může tedy (přinejmenším zčásti) uniknout důsledkům „ ‚aporii moci‘ (věděni jako vůle k moci)“ (s. 15–16). V literárněvědném kontextu představuje archetypově-aktantová interpretace pouze jedno z (princiálně rovnocenných) světonázorových čtení, vedle čtení

feministického, křesťanského či marxistického. Žádný z těchto výchozích postojů nemůže automaticky poskytnout „naději,“ že daná interpretace „ne bude desinterpretací“ (s. 16).

Relativizovat musíme i literárněkritický potenciál Exnerova přístupu. Všechna díla, která uvádí jako příklady „naplnění bytostné struktury“ (s. 158) a „pozitivního zobrazení rovnovážného modelu, který zohledňuje svůj Stín“ (s. 159), totiž patří k textům s výrazně harmonizující, popř. integrující tendencí (Stifterovo *Pozdní léto*, prózy Němcové, Hesseho *Siddhártha* a *Hra se skleněnými perlami*). S implikovanou představou, že jiná literární díla se vyznačují nepřijatelnou „negativní hodnotovou topografií“ (s. 159), lze souhlasit jen stěží. Tyto rozpaky se ovšem vztahují spíše k celkovému kontextu Exnerovy interpretace a nemají zpochybňovat její podloženost a podnětnost. Exner se opírá o obdivuhodně různorodý rejstřík pojmů a poznatků (kromě Junga a Greimase vychází např. i z Heideggera, Derridy, Eliadeho, Foucaulta, ale také z teoretické fyziky či fyziologie mozku), spletené myšlenky přitom dokáže podat přiměřenou formou. Při četbě ruší jen příliš drobné písmo, občasné chybějící či posunuté poznámky (např. k s. 15 a 121) a opakovaný pravopis „Aischilos“ (s. 78–79 aj.) a „(Peter) Handtke“ (místo Handke; s. 79 a 180), stylisticky pak silné nadužívání tří teček a zdůrazňovacího právě („to v termínech hlubinné psychologie (právě) vyjádřil Jung“, s. 103; „romány o Vilému Meisterovi patří (právě) ke konstituentům měšťanského realismu a biedermeieru“, s. 111). Spíše než studenti liberecké pedagogické fakulty, jimž je podle informace na obálce kniha určena, ovšem Exnerův výklad patrně docení úzký okruh odborníků.

Literatura a výtvarné umění jako dvě tváře téhož

Eva Beránková

Littérature et beaux-arts dans les pays Tchèques de la fin de siècle aux avant-gardes. Revue des études slaves, tome LXXIV, fascicule 1. Paris: Centre d'études slaves et Institut d'études slaves, 2002–2003.

I přes velmi zarážející lhotejnost českých sdělovacích prostředků, které bezpochyby nejrozsáhlejší a nejrozmanitější zahraniční prezentaci naší kultury od dob existence samostatné České republiky věnovaly jen minimální pozornost, skončila Česká sezóna ve Francii *Bohemia Magica* triumfem. V době od března do prosince 2002 přilákal nepřetržitý program složený z koncertů, výstav, divadelních představení, filmových projekcí, ale i přednášek, seminářů, symposií či večerů autorského čtení neuvěřitelných osm set tisíc návštěvníků z přibližně stovky francouzských měst.

V univerzitním prostředí se tento náhlý zvýšený zájem o budoucího souseda v Evropské unii projevil způsobem tradičně méně okázalým, nicméně do budoucna velmi nadějným. Namísto cyklických masivních výbuchů společenského nadšení, které však mohou stejně rychle opadnout (rok 2003 je ve Francii oficiálně zasvěcen Alžírsku a následující „sezóna“ Polsku), se totiž ono jemné předivo intelektuálních zájmů a osobních vztahů nutných pro trvalou přítomnost české kultury ve francouzském povědomí utváří jen velmi pozvolna: od spisovatele ke čtenáři, od profesora či lektora ke studentovi, od vedení redakce k pravidelnému přispěvateli.

Jedním z těchto stálých pomyslných uzlů na „české pavučině“ je i *Revue slovanských studií*, vydávaná stejnojmenným institutem v těsné spolupráci s pařížskou Sorbonnou. Zatímco tematická čísla věnovaná literatuře a dějinám jednotlivých slovanských zemí, resumé doktorských prací či recenze nově vyšlých knih jsou samozřejmostí již od založení časopisu v roce 1921, teprve loňská velkorysá finanční podpora České sezóny ve Francii

umožnila doplnit nejnovější číslo rozsáhlou barevnou přílohou a zaměřit je na dosud opomíjenou oblast prolínání české literatury s výtvarným uměním. Pod vedením Xaviera Galmiche, profesora české literatury, a Markéty Theinhardt, specialistky na dějiny umění, tak vznikl originální sborník deseti textů věnovaných fenoménu, jenž autoři nazývají literárně-výtvarnou synestézií.

Vzhledem k rozsahu sledovaného období sahajícího od devadesátých let devatenáctého století až po čtyřicátá léta století dvacátého tvoří tento soubor chronologicky řazených příspěvků jakousi základní vývojovou studii pojmu synestézie v českém kulturním povědomí.

Symbolismus a dekadenci, která navazuje na Baudelairovy romantické „korespondence“ a šíří tak ideál absolutního umění založeného na prolínání literatury, malířství a hudby jakožto různých technik umožňujících vyjádřit tutéž ideální neoplatonskou podstatu, ve sborníku reprezentují hned dva příspěvky. Poměrně rozsáhlá studie Otty Urbana se zabývá básnickou sbírkou *Prostibolo duše*, která stála v roce 1894 u zrodu moderní české typografie a ilustrace. Texty Arnošta Procházky volně inspirované Baudelairem a Maeterlinckem v tomto krajně subversním díle suggestivně doplňují fantastní tisky Karla Hlaváčka, jenž na jedné straně nezapře vliv Ropse, Sattlera, Redona či Ensora, nicméně na straně druhé sám předznamenává budoucí vývoj symbolismu směrem k formální abstrakci.

Hana Voisine-Jechová se ve své srovnávací analýze zamýšlí nad úlohou obrazu v románových fikcích Julia Zeyera a Jiřího Karáska ze Lvovic. Zatímco v dílech prvně jmenovaného (*Dobrodružství Mandrány*, *Dům U Tonoucí hvězdy*, *Tereza Manfredi* ad.) má výtvarné dílo význam spíše psychologický, jakožto projekce postupného vnitřního rozpadu samotného hrdiny, u jeho vrstevníka (*Scarabeus*, *Ganymedes*, *Román Manfréda Macmillena*, atd.) je obraz naopak dábelským prostředkem záhadných okultních sil snažících se hrdinu ovládnout zvenčí.

Období výtvarného i literárního „imprezionismu“ (dnes je tento termín v druhé oblasti často zavrhován jako terminologicky nepřesný) ilustruje Karolína Faberová statí věnovanou zpočátku přínosným, nicméně postupem doby stále problematičtějším aktivitám dvou konzervativních frankofonních kritiků působících na české umělecké scéně: Williama Rittera, který komentoval české výtvarné umění ve francouzském tisku, a Camilla Mauclaira, jenž naopak přispíval svými analýzami francouzského umění do českých časopisů (Volné směry).

Studie Markéty Theinhardt („Žlutá škála Františka Kupky“) a Pierra Brullého („Kupka a vztah mezi malířskou tvorbou a hudebním modelem“) věnované čelnímu představiteli modernismu poněkud vyvažují dosud literární vy-

znění sborníku ve prospěch výtvarného umění a nazírají problém synestézie z poněkud odlišného úhlu. Zatímco Markéta Theinhardt zkoumá symbolicko-narativní význam barev a literární konotace Kupkova díla (je „Žlutá škála“ skutečně imaginárním portrétem Charlese Baudelaira?), Pierre Brullé se zabývá Kupkovým pojetím vztahu mezi hudbou a malbou (může se Bachova fuga jako typ abstraktní konstrukce stát modelem pro výtvarné umění?).

Dalším z českých duchovních proudů aktivně podporujících prolínání slova a obrazu je takzvaná katolická moderna kolísající z výtvarného hlediska mezi pozdním symbolismem a nově nastupujícím expresionismem. Toto období krátce připomíná Roman Musil svým tematickým a stylistickým srovnáním výtvarného díla malíře Felixe Jeneweina s literárními projevy jeho velkého obdivovatele a vykladače Jakuba Demla. Jiným příspěvkem zabývajícím se tematickými shodami mezi literárním a výtvarným výrazem, tentokrát v tvorbě básníka a grafika Bohuslava Reynka, je srovnávací studie Xaviera Galmiche věnovaná *Hadovi na sněhu*, tomuto unikátnímu modernímu bestiáři.

Posledním uceleným uměleckým směrem, který se ve dvacátém století proslavil úzkým sepětím slova s obrazem, je samozřejmě surrealismus, k němuž se volně váže tvorba dalších dvou analyzovaných autorů, propagátora artificialismu Jindřicha Štyrského i těžko zařaditelného solitéra Zdeňka Rykra, který ve svém uměleckém vývoji vyzkoušel snad všechny dobové možnosti od kubismu až po reklamní design. Východiskem pro obě studie jsou opět konkrétní díla. V případě Lenky Bydžovské jsou to Štyrského ilustrace *Zpěvů Maldororových*, poloabstraktní koláže inspirované mikrofotoografií či dobovou vědeckou kresbou, a u Vojtěcha Lahody Rykrovy černobílé kompozice proložené pseudobarokními citacemi, kterými malíř doplnil básnické sbírky *Kalady, aneb: Útočiště řeči a Mluvící pásmo své ženy Milady Součkové*. Trochu odlehčeným příspěvkem k problému knižní ilustrace a zároveň přesvědčivým důkazem, jak ilustrace trvale ovlivňuje recepci literárního díla, je i krátká studie Antonína Měšťana postihující genezi výtvarné podoby, již Josef Lada vtiskl jedné z nejpůvodnějších postav české literatury dvacátého století, Haškovu *Dobrému vojáku Švejkovi*.

Přehledný teoretický úvod sborníku přinášející rozbor výše uvedených směrů z hlediska jejich vztahu k synestézii, francouzská bibliografie k tématu a připojené podrobnější portréty všech zmiňovaných osobností umožňují i francouzskému čtenáři nepřilíš znalému českých reálií rychlou orientaci v textu a harmonicky tak propojují jednotlivé příspěvky.

Za hlavní přednost celého díla můžeme považovat jeho jasnou koncepci a (typicky francouzskou) tematickou ucelenost, jež mu vynesla ne-

přímé, ale zato přesvědčivé uznání. Francie sice netrpí právě přebytkem učebních textů věnovaných českému jazyku a literatuře, nicméně nebývá příliš častým jevem, že by se jedno číslo, byť univerzitního časopisu vypracovalo na všeobecně uznávanou referenci a na oblíbenou příručku při přípravě na zkoušky. V případě *Literatury a výtvarného umění v Českých zemích od konce století po avantgardy* se tak stalo. Jakkoli metodologicky dobře zvládnutý soubor deseti článků samozřejmě nemůže dlouhodobě nahradit skutečnou monografickou studii. Tematické číslo *Revue slovan- ských studií* tedy musíme chápat jen jako předstupeň k budoucí systematické vědecké práci. Tato skutečnost však jeho význam nijak nesnižuje. Zdá se, že česká pavučina opřádající intelektuální Paříž se v poslední době rozšířila o další pevné vlákno.

Román historie i současnosti

Eva Fiebiggerová

Bernardine Evaristo: *Císařovo kotě* (The Emperor's Babe). Ústí nad Orlicí: Nakladatelství OFTIS, 2003, 272 stran, přeložila Pavlína Hácová.

Díky grantu Britské rady mají naši čtenáři možnost seznámit se s dílem mladé britské autorky Bernardine Evaristo (narozena 1959), která již za svou románovou prvotinu *Lara* (Lara, 1997) získala literární cenu EMMA a prestižní básnické stipendium od společnosti Poetry Society. Ve svých básních a románech ve verších se autorka zabývá především problematikou přistěhovalectví, nesnášenlivostí vůči lidem s jinou barvou pleti, hlavně černochům, a kulturními rozdíly jednotlivých etnik. Tato problematika je Evaristové blízká, protože sama pochází ze smíšeného manželství Angličanky a Nigerijce, na vlastní kůži tedy poznala, jak je těžký život člověka, který kvůli barvě své kůže nezapadá v Evropě mezi bělochy a v Africe mezi černochy. Právě problematikou rasové diskriminace, se kterou bojuje i naše země, může být tato kniha blízká i nám.

V románu *Císařovo kotě* nás Bernardine Evaristová zavádí do římské provincie Londinium, dnešního Londýna, aby nám ukázala, že rasové, společenské a náboženské předsudky, se kterými se potýká dnešní Británie, nejsou jevem novodobým, ale mají hluboké historické kořeny. Příběh se odehrává v roce 211 n. l. za vlády císaře Septima Severa. Hlavní hrdinkou je dcera chudých černých přistěhovačů Zuleika, jejíž krása ji vynese na post manželky římského aristokrata Felixe. Jejich manželství je značně nerovné věkem, sociálním původem i životními postoji. Chybí v něm láska, ale každému z nich snad přináší jisté výhody, tělnatému postaršímu Felixovi fyzickou rozkoš s mladou kráskou, která platí svým tělem za to, aby mohla žít v přepychu. Záhy zjistí, že tento přepych draze vykupuje odtržením od lidí, které měla ráda. Zuleika se snaží tuto izolaci řešit útěky do prostředí,

ve kterém vyrostla, do prostředí nejlacinějších hospod, vykřičených domů a chudáků. Brzy poznává, že už sem nepatří. Jediným jejím pojátkem mezi minulostí a přítomností jsou rodiče, kteří ji mohou občas navštěvovat, a především její přítelkyně Venuše a Alba, dívky s ne zrovna nejlepší pověstí. Citovou vyprahlost i pošlapání lidské důstojnosti a svobody se snaží kompenzovat psaním lyrické poezie, ve které se vyznává ze svých pocitů. Zuleika touží po uznání svého talentu a opravdové lásce, proto po vzoru Alby a Venuše hledá lék na své bolavé srdce, nachází ho v milenci z vyšších kruhů. Tím se nestane nikdo menší než samotný císař. O vztahu prosceném erotickými vášněmi je Zuleika přesvědčena, že je naplněním jejího snu o upřímné lásce, a je za něj ochotna zaplatit i tu nejvyšší cenu.

Pokud si čtenář odmyslí historické reálie, které Evaristová autenticky popisuje, neubrání se dojmu, že ho děj zavál do současného Londýna: chudinské čtvrti, rasové předsudky, znevýhodněné postavení ženy ve společnosti. Zuleika je ženou, která se snaží proti této nespravedlnosti bojovat, ale její nepřítel je natolik silný, že mu v závěru podléhá.

Antickému období, ve kterém se děj odehrává, je blízká i forma díla Bernardine Evaristové – román ve verších. Jako bychom mezi řádky zahlédli ohlasy římské poezie, ve které neohrožení hrdinové nasazovali své životy v boji proti bohům, titánům a mytickým obludám. V románu *Císařovo kotě* však musí Zuleika bojovat s ještě těžším soupeřem – tmářstvím a společenskými předsudky. Formálně se dílo Evaristové připodobňuje antické poezii, používá nerýmovaný verš, který občas prozáří diamant vnitřního rýmu, je to však verš moderně metricky uvolněný. Čtenáře určitě zaujme barvitost lexika a mnoho latinských citátů. Jazyk je jedním z prostředků, které autorka používá k charakteristice prostředí i postav. Při jeho výběru si hraje s latinským původem některých anglických slov, která vkládá do úst urozeným lidem. Přistěhovalci rozmlouvají lámanou angličtinou a podle množství vulgarismů můžeme odhadnout jejich sociální postavení.

Právě barvitost jazyka, ale i pro dnešní literaturu ne příliš obvyklá forma se staly výzvou pro překladatelku Pavlínu Hácovou. Musela postihnout nezvyklý rytmus textu, především členění do dvojverší, prolínání řeči autorky s reálnými dialogy i vnitřními monology postav. Dobře se vyrovnala s lexikální rozmanitostí díla. Čeština má málo slov s latinským základem, kterými hýří promluvy aristokratů. Nahradila je tedy českými ekvivalenty s latinizujícími koncovkami, které zároveň čtenář pociťuje jako projev převrátky, postavy se jejich použitím stylizují do role vznešených lidí, i když jim pro tento post často chybí původ, ušlechtilost nebo vzdělání. Mnohem snáze se asi pracovalo s jazykem nižších společenských vrstev, protože

čeština je na nespisovné vrstvy jazyka velmi bohatá. Zde bylo však obtížné pro každou postavu zvolit ten správný registr a udržet ho. Překladatelskými bombónky byly převody lidových popěvek, kdy je třeba zachovat znaky lidové písně, její všeobecnou známost, dodržet obsah, ale především vzbudit ve čtenáři pocit, že právě tento popěvek je součástí originálního textu i britské lidové slovesnosti, což se autorce podařilo.

Císařovo kotě je románem historickým, milostným, ale i společensko-kritickým a lehce feministickým. Záleží na čtenáři, která z poloh mu bude nejbližší.

poznámky

poznámky

poznámky

poznámky

poznámky

poznámky

