PROBLÉMY INTERKULTURNÍ KOMPARATISTIKY

PETR KUČERA

PROBLÉMY INTERKULTURNÍ KOMPARATISTIKY

(Komparativní myšlení – pojmy – interpretační sondy)

PETR KUČERA

Plzeň 2023

FAKULTA FILOZOFICKÁ
ZÁPADOČESKÉ UNIVERZITY
V PLZNI

Problémy interkulturní komparatistiky
(Komparativní myšlení – pojmy – interpretační sondy)

Petr Kučera

Typografická úprava: Jakub Pokorný

Vydala:
Západočeská univerzita v Plzni,
Univerzitní 2732/8, 301 00 Plzeň

První vydání, 237 stran
Plzeň 2023

ISBN 978-80-261-0787-3

DOI https://doi.org/10.24132/ZCU.2023.07873

© Západočeská univerzita v Plzni, 2023

Obsah

Úvod 1
1 Po cestách k dialogické komparatistice 3
2 Problém interkulturality 25
3 Cesty k symbolismu v evropské poezii 42
4 Rilkovské inspirace v díle Vladimíra Holana 68
5 Paradoxy středoevropského postmodernismu 80
6 K aspektům jinakosti ve vztazích Západ – Východ 88
6.1 Gradace jinakosti v novele Franze Kafky *Proměna* 88
6.2 *Něvská třída* N. V. Gogola a "hra" se stereotypy 111
6.3 Indické prózy Hermanna Hesseho jako dialog kultur 117
6.4 Etické a estetické aspekty interkulturality v románu Orhana Pamuka *Sníh* 133
7 Recepce literárního díla jako interkulturní fenomén. Pozdní Rilke jako problém překladatelský 145
8 Likvidace interkulturního dialogu ve třicátých letech 20. století 156
9 Rudolf Dilong a česká katolická poezie 169
10 Postavy Němců v současné české próze 184
11 Problémy intermediální komparatistiky – literární jazyk vs. filmová řeč 199
Závěr 215
Resumé 217
Summary 221
Literatura 225
O autorovi 237

Úvod

V myšlení o literatuře a umění jsou komparatistické problémy odsouvány na okraj, protože jsou relativně komplikované a v pojmech tradičních disciplín obtížně uchopitelné. Interkulturně orientovaná komparatistika se ocitá ve zvlášť složité situaci, neboť otázkám interkulturní komunikace se – vedle lingvistických disciplín – věnují také sociální vědy, z humanitních oborů např. psychologie nebo antropologie. V popředí pozornosti přítomné monografie je problematika dialogu kultur, ve kterém hrají podstatnou roli fenomény cizího a jiného i otázky vzájemného působení kultur. Metody zkoumání takto vymezené problematiky se pohybují na pomezí řady oborů. Instrumentárium literárněvědných a uměnovědných poznatků přeskupuje díky interkulturní perspektivě své priority a obohacuje se pohledy filosofie, humanitních a sociálních věd. Metodologickým imperativem je odmítnutí hegemonistických pohledů na kultury, které po staletí stály ve stínu kultur velkých národů (např. kultury bez písma nebo s dlouhým obdobím orální tradice, kultury národů a etnik bez vlastního státu nebo bez kulturní autonomie). Takový „interkulturní obrat" nemá jen význam etický, ale též metodologický, a proto se projevuje i v poetologické analýze uměleckého díla. V komparatistických studiích není výjimkou zřetel k filosofickým nebo ideologickým aspektům kulturních jevů. V duchovně rozmanitých regionech je důležité i náboženské ukotvení umělecké tvorby – v multikulturních regionech střední Evropy hraje kupř. roli katolické, protestantské či židovské zaměření autora, u orientálních inspirací zaujetí hinduismem, buddhismem, taoismem a dalšími duchovními proudy. Po kapitolách mapujících rozmanité ideové střety a krystalizaci teoretických konceptů následují interpretační sondy, které na materiálu konkrétních děl zkoumají obecnější problém. Navzdory množství pojmů a konceptů, které myšlení o literatuře a umění ve 20. století vytvořilo, zůstává hlavní díl „rozhodovacích pravomocí" na interpretově intuici, empatii a vkusu. Tyto „měkké", a proto „nevědecké" fenomény se snažily

scientisticky orientované směry z procesu analýzy a interpretace díla vyloučit. Takové snahy byly vedeny zejména vidinou velkých týmových projektů fundovaných bezrozpornou teorií. Metodologickou heterogenitu interkulturních studií však nemá smysl zakrývat. Nepochybně komplikuje proces formulování a řešení problémů. Zároveň poskytuje dostatek prostoru pro nový, dosavadní tradicí méně svázaný pohled na vybrané estetické problémy, umělecké osobnosti a umělecká díla. Kapitoly věnované otázkám interkulturních studií se pohybují v mezinárodním kontextu, usilují však zároveň o poznávání a rozvíjení středoevropských tradic filologického a estetického bádání, v prvé řadě české a slovenské komparatistiky. Směřování těchto konceptů k širším souvislostem, jejich otevřenost novým myšlenkovým proudům a hluboký respekt k cizím kulturám se těší v současné mezinárodní debatě rostoucí pozornosti.

1 Po cestách k dialogické komparatistice

Počátky vědecké komparatistiky bývají situovány do Evropy druhé poloviny 19. století. Reprezentativní dílo současné literární a kulturní teorie, jímž je kompendium Ansgara Nünninga a jeho týmu,[1] klade vznik komparatistiky do souvislosti jednak s přírodními vědami jako jsou srovnávací anatomie, srovnávací fyziologie a srovnávací embryogeneze, jednak se srovnávací jazykovědou, srovnávací právní vědou (nazývanou též komparatistika) a srovnávací politologií, neboť všem těmto vědám jsou společné zásadní otázky typologického a genetického srovnávání, problémy recepce v cizím kulturním kontextu, problémy literárního nebo odborného překladu, otázky periodizační a tematologické (NÜNNING, 2008, s. 372–373).

Slavomír Wollman, syn jednoho ze zakladatelů srovnávací folkloristiky a literární komparatistiky Franka Wollmana, charakterizuje v monografii *Porovnávacia metóda v literárnej vede*[2] hlavní úskalí srovnávacích studií:

> *„Postupy a princípy porovnávania slovesných výtvorov rozličných národov, kultúrnych regiónov a epoch vyplývajú vždy z určitej literárnej a vedeckej praxe. Pri ich formulácii záleží na tom, ktoré literatúry a skupiny literatúr sú hlavným predmetom porovnávania, pričom do porovnávacej metodológie a teórie sa premieta konkrétna skúsenosť bádateľov a ich odborné zameranie. […] Inými slovami: čo je francúzsky, nemecký alebo anglosaský romanista, germanista či anglista často ochotný vyhlásiť rovno za všeobecne platný metodologický postup alebo za črtu*

[1] Ansgar Nünning (Hrsg.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart – Weimar: Metzler.

[2] Slavomír Wollman (1988): *Porovnávacia metóda v literárnej vede*. Bratislava: Tatran.

svetovej literatúry, môže sa zo stanoviska strednej a východnej Európy a jej literatúr – a o to väčšmi zo stanoviska rozličných kultúrnych regiónov Afriky a Ázie – javiť ako názor alebo zistenie platné iba v určitej obmedzenej zóne." (WOLLMAN, 1988, s. 39)

Počátky literární komparatistiky jako novodobé vědní disciplíny čerpají do značné míry z „předvědeckého" srovnávacího myšlení zaměřeného na ústní i psanou slovesnost, ale též na další projevy umělecké i mimoumělecké kreativity člověka ve starověku, středověku a novověku. Pro evropské myšlení byl po tisíciletí příznačný europocentrismus, neboť mimoevropské výtvory byly (a mnohdy stále ještě jsou) považovány za méně vyspělé. Europocentrismus (intenzivně pociťovaný z mimoevropského pohledu) je patrný také při úvahách o počátcích srovnávacího myšlení o literatuře, které se většinou zabývají obdobím antiky.

V protikladu k evropské sebestřednosti zmiňuje kupř. Josef Hrabák ve své univerzitní příručce *Literární komparatistika*[3] existenci styčných bodů mezi starobabylónským eposem o Gilgamešovi a eposem homérským jako výsledek kontaktů a vlivů vycházejících ze srovnávání domácí starořecké ústní epiky s epikou starobabylónskou, které lze přičíst skladateli definitivní podoby homérských eposů (HRABÁK, 1976, s. 8). V souvislosti s počátky antické římské literatury, které měly podobu překladů nebo adaptací řeckých literárních památek, zmiňuje Hrabák hlavní problém „předvědecké" fáze komparování:

„[...] bylo nutno uvážit na základě domácích kulturních potřeb a na základě soudobého stavu domácí ústní slovesnosti, co je vhodné uvést do římského prostředí z řecké literární produkce. Ještě nápadnější pak byly vlivy řeckého písemnictví na římskou literaturu v době, kdy již šlo o systematickou recepci řecké vzdělanosti a o tvůrčí vyrovnávání s ní (Cicero.)" (HRABÁK, 1976, s. 8)

[3] Josef Hrabák (1976): *Literární komparatistika*. Praha: SPN.

Středověk bývá podceňován jako období ovládané teologií, a proto nepřející soustavnému kritickému myšlení. Mimo oblast střední a východní Evropy zůstává nedoceněn mimořádný přínos myslitelské, překladatelské a literární osobnosti Konstantina Filosofa. Konstantin (826–869), mnišským jménem Cyril, byl sice školením teolog a filosof, který působil jako knihovník v chrámu Hagia Sofia a učitel filosofie na konstantinopolském vysokém učení, ve svých úvahách o překládání biblických textů se však přiklonil k argumentům filologickým a estetickým. S. Wollman oceňuje v monografii *Česká škola literární komparatistiky*[4] modernost Konstantinových zásad biblického překladu, které kladou důraz na srozumitelnost, vystižení smyslu a na estetickou působivost díla. Konstantinovy teze o překládání mají podle Wollmana díky svému založení na filologicky a kulturně srovnávacím chápání evropské etnické situace skutečnou vědeckou hodnotu i v kontextu současných teorií překladu a komparatistiky (WOLLMAN, 1989, s. 19).

Srovnávací myšlení o literatuře a umění se – s výjimkou vystoupení několika mimořádných osobností – nedokázalo vymanit z krunýře ideologických omezení, a tak sloužilo po dlouhá staletí převážně rozmanitým praktickým potřebám. Z literárněvědného hlediska je z nich nejzajímavější činnost kritická. Hrabák zmiňuje Dantovo srovnávání literatury v lang d'oc (francouzština jižně od Loiry) a langue d'oïl (severní francouzština) v traktátě *De vulgari eloquentia* (O lidové mluvě, 1304–1307), v níž vedle rozdělení románských jazyků je již věnována pozornost otázkám literárního stylu (HRABÁK, 1976, s. 9). Komparace fundovaná literárně kriticky, avšak s širším přesahem, který by hodnocení domácí literární produkce vytvořil hlubší argumentační bázi, je až do francouzského sporu mezi zastánci antiky a modernisty na konci 17. století[5] důležitou motivací srovnávacích aktivit.

V západní Evropě představuje zásadní dílo nové fáze komparativního myšlení spis francouzské prozaičky a estetičky Germain de Staël-Holstein *De l'Allemagne* (O Německu, 1810). Tato interkulturně vnímavá a vzdělaná dcera švýcarského bankéře Jacquese Neckera nastínila zásady romantické estetiky jako program nového umění,

---

[4] Slavomír Wollman (1989): *Česká škola literární komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova.

[5] Srov. Josef Hrabák (1976): *Literární komparatistika*. Praha: SPN, s. 9–10.

které francouzské kulturní veřejnosti (tradičně podceňující cizí literatury) "objevila" v německém romantismu. Madame de Staël, jak bývá tato autorka nejčastěji označována, formulovala také důležité teze o užitečnosti kulturní výměny.[6]

Ve střední Evropě se od konce 18. století pěstuje srovnávací bádání o literatuře z pozic filologických, což je až do současnosti specifikum, které má řadu výhod. S. Wollman poukazuje na skutečnost, že v českých zemích se filologie konstituovala jako komplexní věda historicko-srovnávací – komplexnost spočívala v souborném zřeteli k jazyku a textu (filologie byla chápána jako věda o jazyce a jazykových projevech, zvláště literárních). Historická orientace české srovnávací filologie a její spojení s historiografií bylo podle Wollmana ještě zvýrazněno tím, že její průkopníci, většinou řeholníci, byli přesvědčeni o povinnosti odčinit úpadek jazyka a literárního vkusu, k němuž došlo v 17. století (WOLLMAN, 1989, s. 27–28).

Počátky vědecké literární komparatistiky jsou obvykle datovány do velmi plodného období desátých a dvacátých let 19. století. Francouzský komparatista Paul van Tieghem[7] považuje za počátek francouzské komparatistiky Villemainovy univerzitní přednášky z roku 1827, S. Wollman uvádí jako zakladatelské dílo české literární komparatistiky Dobrovského *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* (Dějiny českého jazyka a literatury) – v původní verzi z roku 1792, v přepracované verzi z roku 1818 (WOLLMAN, 1989, s. 31). O významu prací badatelů z konce 18. a první třetiny 19. století svědčí mj. skutečnost, že např. syntetické dílo slovensko-českého literárního historika, básníka a pedagoga Pavla Jozefa Šafárika *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826, *Dějiny slovanského jazyka a literatury ve všech nářečích*)[8] sloužilo západoevropským badatelům až do 1. světové války jako klasická příručka pro studium slovanských literatur.

---

6 Srov. Jiří Šrámek (1997): *Francouzská literatura v kostce*. Olomouc: Votobia, s. 132–133 a Josef Hrabák (1976): *Literární komparatistika*. Praha: SPN, s. 10–11.

7 Paul van Tieghem (1946): *La littérature comparée*. Paris: Colin, s. 27.

8 Německy psané dílo (později přeložené do dalších světových jazyků) vydal P. J. Šafárik v maďarském Budíně. O jednotlivých slovanských literaturách sice pojednává samostatně, v úvodu však rozvíjí myšlenku jednotného vývoje.

Diferenciace národních filologií v 19. století vedla k oddálení anglosaského myšlení od srovnávacích přístupů, které pěstovali badatelé kontinentální. S. Wollman si všímá společného vývoje bádání o slovanských, románských a germánských jazycích a literaturách:

> *„Slavistika, romanistika a germanistika išli v podstate tými istými cestami, a to už v stopách klasickej filológie a biblistiky [...], ktoré priniesli aj prvé porovnávacie nábehy. Vedomie všeobecnej – aspoň európskej – súvislosti slovesných faktov bolo na všetkých týchto bádateľských úsekoch dané odkazom antiky a udržiavalo sa aj pri odhaľovaní diferencovaného obrazu jazykových rodín, etnických skupín a kultúrnych regiónov na mape Európy. Pri poznávaní ústnych tradícií a mýtov sa utváralo a udržiavalo vedomie ešte širšej súvislosti európsko-africko-ázijskej.“* (WOLLMAN, 1988, s. 41–42)

Zájem o slovanské jazyky a literatury nezměnil nic na skutečnosti, že po celé 19. století je syntetický komparatistický pohled výjimečnou metodou (běžná praxe zůstala v zajetí izolacionismu a stále častěji zpočátku maskovaného, později otevřeného nacionalismu). Z jednotné germanistiky jako vědy o všech germánských jazycích, literaturách a kulturních dějinách se postupně vydělily jako samostatné disciplíny anglistika a nordistika (dnes zahrnovaná do širšího rámce skandinavistiky). V kontinentální Evropě zůstala souvislost lingvistických a literárněvědných disciplín – v rámci tradičních univerzitních oborů – dosud zachována.

Zpochybňování filologického základu literární komparatistiky v anglosaském prostředí, které se projevuje stále silněji i v západní Evropě, jde ruku v ruce s posilováním kulturologické, antropologické, sociologické a politologické orientace komparatistiky. V hypotetické situaci ryzí badatelské motivace by takový trend mohl vést k plodnému interdisciplinárnímu dialogu. V současné realitě vede spíše k vytěsňování pohledů, které upřednostňují uměleckou hodnotu literárního díla před jeho instrumentálním využitím jako dokumentu antropologického, sociologického nebo politologického výzkumu.

Práce řady středoevropských komparatistů z období od konce 19. století do konce třicátých let 20. století jsou nejen materiálově,

ale i metodologicky podnětné také pro současnou literární vědu. Z badatelů spojených s českým a slovenským prostředím to platí zejména o pracích Jana Máchala (1855–1939), Jiřího Polívky (1858–1933), Václava Tilleho (1867–1937), Arnošta V. Krause (1859–1943), Matiji Murka (1861–1951) a Franka Wollmana (1888–1969).

Monumentální dílo komparatisty širokého evropského záběru Jana Máchala *Slovanské literatury*[9] překvapuje nejen interkulturní senzitivitou, smyslem pro umělecké hodnoty, ale také respektem k malým literaturám či opomíjeným žánrům. Máchal zaznamenává konkrétní projevy bilingvismu (polylingvismu) a biliterárnosti (polyliterárnosti) autorů, což není ani v současné době v literárněhistorických kompendiích běžné. U autorů, o nichž pojednává podrobněji, si všímá jejich dlouhodobých pobytů v cizině, kreativity v přístupu k cizím vzorům, volby tématu a uměleckých kvalit díla.

Máchalův metodologický přístup byl často označován za pozitivistický, což je na místě pouze v rovině badatelovy snahy o co nejširší indukci, nikoli však v rovině interpretace faktografického materiálu. Srovnáme-li kupř. kapitoly o české literatuře v jeho *Slovanských literaturách* s monokulturně pojatými přehledy dějin české literatury nejen z meziválečné doby, ale z kteréhokoli následujícího období až do současnosti, které vytvořili úzce specializovaní bohemisté, nelze přehlédnout statičnost a uzavřenost monokulturních syntéz oproti Máchalově stálému vědomí evropských souvislostí (i při zmínkách o jednotlivých dílech), jakož i dynamickému vnímání proměny forem, žánrů, druhů a směrů. Vztah Máchalových *Slovanských literatur* k západní literární vědě hodnotí S. Wollman:

> *„Srovnáme-li je se syntézami západoevropské, resp. západoevropské a severoamerické literatury z 20. a 30. let, vyniká dílo Máchalovo šíří záběru, materiálovou uceleností, kompoziční výstavbou i vyloučením apriorních přístupů a kritérií.“* (WOLLMAN, 1989, s. 39)

---

[9] Jan Máchal (1922): *Slovanské literatury I.* Praha: Matice česká; Jan Máchal (1925): *Slovanské literatury II.* Praha: Matice česká; Jan Máchal (1929): *Slovanské literatury III*. Praha: Matice česká.

Máchal věnuje v samostatných kapitolách značnou pozornost umělecky originálním tvůrcům, všímá si však (v souhrnných přehledech) také jejich následovníků a epigonů, popř. autorů v dané zemi vlivných či oblíbených. Panoramatické pohledy na celá období či směry kombinuje s detailními průhledy do stylu jednotlivých tvůrců a poetologických charakteristik jejich stěžejních děl. Kupř. k dramatu Antona Pavloviče Čechova *Višňový sad* (1904) Máchal mj. uvádí:

> *„Dojem dramata nezakládá se ani na strhující fabuli ani na prudkém konfliktu vášní, nýbrž na jemné kresbě psychologické a měkkém kouzlu náladovém, které je rozlito po celé skladbě. Tichý, zádumčivý stesk vznáší se nad tímto obrazem zapadajícího a hynoucího života, který odumírá a pasivně ustupuje před jakýmsi neznámým, neúprosně se zvedajícím novým životem. Téměř všecky osoby tíží stesk po životě, který mizí nebo již zmizel. Krotce, pokorně, s tichými, neprotestujícími slzami odcházejí tu lidé, neschopní k surovému boji o život. Za každou osobou možno viděti v daleké perspektivě smutné drama vnitřní.“* (MÁCHAL, 1929, s. 200).

Sledujeme-li cestu komparatistiky od tradičního porovnávání vedle sebe kladených jevů k jejich interkulturnímu usouvztažnění, tj. k dialogicky orientované literární vědě, je – vedle Jana Máchala – další klíčovou osobností Frank Wollman (1888–1969). Na rozdíl od Máchala se však Wollmanovi dostalo zasloužené pozornosti.[10] Badatelská činnost Franka Wollmana přesahuje rámec folkloristiky a slavistiky – již jeho syntetická práce *Slovesnost Slovanů* (1928) udivuje evropským rozhledem a stálým vědomím souvislostí. Wollman píše stylem, který je až reliéfně výrazný, navíc má schopnost za konkrétními jevy spatřit širší komparatistický problém, například v charakteristice Máchova *Máje*:

---

[10] Pod názvem *Die Literatur der Slawen* vyšla (v nakladatelství Peter Lang) Wollmanova zásadní komparatistická syntéza *Slovesnost Slovanů* z roku 1928. Hana Hlôšková a Anna Zelenková vydaly pod názvem *Slavista Frank Wolman v kontexte literatúry a folklóru* v roce 2006 v bratislavském Ústavu etnológie SAV dvoudílný sborník studií, které mapují a hodnotí Wollmanovo folkloristické i literárněvědné dílo.

„ […] (Mácha) *četl záhy po stycích s polskými emigranty v Praze r. 1830–1831 Mickiewicze, Słowackého, Garczyńského i Magnuszewského kromě starší polské poesie. Z překladů Mickiewiczových a Korsakových zmocnil se ho upír, pronásledující ho dnem i nocí, jako nedlouho před tím Puškina a Malczewského, současně Lermontova a Słowackého a řadu jiných. Vytvoření básnického novočeského výrazu v jediném Máchově mistrovském díle Máji (1835, tištěn 1836) a několika číslech jeho filosofické lyriky stalo se za pronikavého vlivu polského byronismu a slabého českoněmeckého. Ale teprve Mácha evropský rozpor ideálu a skutečnosti vyjádřil tak bytostně a s tak všelidskou a kosmickou hrůzou.*“ (WOLLMAN, 1928, s. 114)

Frank Wollman vytvořil již ve dvacátých a třicátých letech 20. století[11] komparatistický koncept slovanských literatur založený na morfologickém principu, který odvozuje vnitřní jednotu slovanských literatur z mediteránních civilizačních kořenů.[12] Wollmanův přínos se netýká pouze meziválečné folkloristiky a slavistiky, jak se často uvádí, ale má význam i pro současnou teorii komparatistiky. Důraz na tvarový aspekt a jeho fenomenologické „vytčení“ otevíral u Wollmana cestu srovnávací morfologické systematice jako východisku moderní literární historie (ZELENKA, 2006, s. 31).

K rozvoji moderní komparatistiky přispěly i práce výše uvedených badatelů – kupř. Jiří Polívka srovnávací analýzou motivů, formulí a žánrových forem orální i psané slovesnosti, Václav Tille analýzou zdrojů pohádek a pověstí (odlišení autentického lidového podání od zásahů sběratelů a umělých či přeložených textů), Matija Murko osvětlením improvizace každého slovesného výtvoru či spoluobjevením etnografické struktury epické písně, Arnošt Kraus germanobohemistickými látkoslovnými výzkumy a prvním syntetickým pohledem na německy

---

[11] V synteticky pojaté knižní monografii *Slovesnost Slovanů* (1928) a ve studii *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské* (1936).

[12] Srov. studii Miloše Zelenky Komparatista Frank Wollman ve světle fenomenologických inspirací. In: Hana Hlôšková – Anna Zelenkova (eds.): *Slavista Frank Wollman v kontexte literatúry a folklóru I–II*. Bratislava – Brno: Ústav etnológie SAV, 2006, s. 23–36.

psanou literaturu z českých zemí (srov. WOLLMAN, 1989, zejm. kap. 3 a 4).

Meziválečné středoevropské myšlení o literatuře bylo dezinterpretováno jako odnož německých a ruských intelektuálních výkonů, protože menší země nejsou spojovány se vznikem něčeho originálního a významného. Ivo Pospíšil upozorňuje na autochtonní kořeny středoevropského myšlení v meziválečném období:[13]

> *„[...] středoevropský prostor tehdy představoval tvůrčí kadlub, v němž se protínaly a mísily impulsy jdoucí ze západu na východ a z východu na západ, ale také ze severu na jih a obráceně. [...] duchovědné úsilí, formalismus, psychologismus, fenomenologie a strukturalismus, personální spojení Prahy se slovanským jihem, německé kořeny ruské formální školy, český formismus a sémantika umění tvoří kulturní vlny, které nedovolují myslet v přesně vymezených a jednou provždy daných metodologických entitách, ruší „úhlednou" stavbu protikladných, od sebe diametrálně odlišných metod a postupů."* (POSPÍŠIL, 1996, s. 8)

Středoevropským literárním teoretikem a komparatistou, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších literárních vědců 20. století, je René Wellek (1903–1995). Do vzniku Československa žil ve Vídni v prostředí česko-německého bilingvismu (otec byl Čech v rakouské státní službě, matka polylingvní Švýcarka, podle některých svědectví dcera pruského důstojníka polského původu, která strávila část života v multikulturním prostředí cizinců působících v Římě). V Praze se Wellek věnoval studiu anglistiky (u Viléma Mathesia) a germanistiky (u Otokara Fischera a Arnošta Krause, ale navštěvoval i pražskou německou univerzitu) a projevoval hlubší zájem o komparatistická témata. V intelektuálně jiskřivém a mezinárodně rušném prostředí Pražského lingvistického kroužku se Wellek stýkal s lingvisty, literárními vědci, estetiky, filosofy a umělci ze západní, střední a východní Evropy a postupně kultivoval své pojetí literárního díla a srovnávacích studií literatury, které pak plně rozvinul ve

---

[13] Ivo Pospíšil – Miloš Zelenka (1996): *René Wellek a meziválečné Československo (Ke kořenům strukturální estetiky).* Brno: Masarykova univerzita.

Spojených státech amerických.[14] Miloš Zelenka hodnotí Wellkovu pozici následovně:

> *„[...] Wellek na přelomu 20. a 30. let stál pod vlivem van Tieghemova terminologického rozlišení „littérature générale" a „littérature comparée", které bylo význačným pokusem o reinterpretaci výběrové koncepce „literárních klasiků" jako dědictví pozitivistické vlivologie, kde funguje axiologický systém binárních opozic (literatury malé a velké, rozvinuté a nerozvinuté, „vysílající" a „přijímající" apod.). Van Tieghemovo pojetí mj. svým geografickým a předmětovým vymezením znamenalo jistý typologický předstupeň termínu Weltliteratur."* (ZELENKA, 1996, s. 49).

Po připlutí do USA v roce 1939 se René Wellek setkal na Univerzitě státu Iowa s Austinem Warrenem, s nímž vytvořil celosvětově nejrozšířenější univerzitní příručku pro studium literární teorie – *Theory of Literature*.[15] V 5. kapitole I. části Wellek jasně odmítá představu do sebe uzavřené národní literatury:

> *„Přinejmenším západní literatura tvoří jednotu, celek. Není možno pochybovat o vzájemné kontinuitě literatury řecké, latinské, západní středověké literatury a hlavních moderních literatur, a aniž bychom snižovali důležitost orientálních vlivů, zvláště bible, musíme uznat těsnou jednotu, která zahrnuje literaturu celé Evropy, Ruska, Spojených států a Latinské Ameriky."* (WELLEK – WARREN, 1996, s. 69).

---

[14] Druhou světovou válku Wellek strávil na univerzitě v Iowě, po válce dostal nabídku univerzity Yale, aby vybudoval katedru srovnávací literatury a zorganizoval program komparativních literárních studií.

[15] *Theory of Literature* vyšla poprvé v roce 1946, ve 2. vydání v roce 1955 a ve 3. vydání v roce 1962. V České republice vyšla v roce 1996 v olomouckém nakladatelství Votobia (v překladu Miloše Caldy a Miroslava Procházky).

Třebaže Wellek vydal řadu knižních souborů svých studií a esejí,[16] světovou proslulost – vedle spoluautorství kompendia *Theory of Literature* – získal svým životním dílem, jímž jsou osmisvazkové dějiny literární teorie a kritiky *A History of Modern Criticism 1750–1950* (1955–1992).[17] V doslovu k českému vydání *Teorie literatury* charakterizuje monumentální dílo Zdeněk Stříbrný,[18] který vystihl specifické rysy Wellkova přístupu k literatuře:

> *„ […] je třeba zdůraznit Wellkovu myslitelskou samostatnost, jeho nenásilně kritický postoj ke všem školám, teoriím, a tím více ideologiím. I když ochotně spolupracoval se staršími i mladšími kolegy a v některých obdobích své vědecké dráhy se sblížil s Pražským lingvistickým kroužkem, s cambridgeskou skupinou F. R. Leavise i s americkými „novými humanisty" nebo zas „novými kritiky", vždy si zachovával svá vlastní stanoviska a neokázalou vůli být sám sebou: spoléhat především na svůj racionální úsudek i estetický soud, založený na důkladné analýze slovesných děl."* (STŘÍBRNÝ, 1996, s. 528).

Pro interkulturně orientovanou komparatistiku má Wellkův empatický přístup, motivovaný od dětství pěstovaným respektem k cizímu a jinému, zásadní význam. Wellek upozorňuje ve své analýze termínu „srovnávací literatura" na latinské *Přednášky o posvátné poezii Hebrejců* (1753) Roberta Lowthe, který intuitivně vystihl podstatu komparativní analýzy:

> *„Musíme vidět všechny věci jejich očima (tj. očima starých Hebrejců): hodnotit všechny věci v souladu s jejich míněním; musíme se ze všech sil snažit číst hebrejštinu tak, jak by ji byli četli Hebrejci."* (WELLEK, 2005, s. 174–175)

---

[16] Např. *Concepts of Criticism* (1963), *Confrontations* (1965), *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (1971), *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács, Ingarden* (1982) aj.

[17] I. a II. svazek vyšel v roce 1955, III. a IV. svazek v roce 1965, V. a VI. svazek v roce 1986, VII. svazek v roce 1991 a VIII. svazek v roce 1992.

[18] Zdeněk Stříbrný (1996): René Wellek (1903–1995). In: René Wellek – Austin Warren (1996): *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, s. 505–528.

V závěru analýzy termínu „srovnávací literatura“ projevuje Wellek svou typickou nechuť k extrémním metodologickým postojům, když varuje před necitlivými selektivními zásahy:

> *„Srovnávací literatura chce pochopitelně překonat národní předsudky a provincialismus, ale nechce kvůli tomu ignorovat či podceňovat existenci a životaschopnost různých národních tradic. Musíme si dát pozor, abychom si nezúžili možnosti falešným a zbytečným výběrem: potřebujeme jak národní, tak obecnou literaturu, potřebujeme literární historii i kritiku a potřebujeme širokou perspektivu, kterou nám může poskytnout jen srovnávací literatura.“* (WELLEK, 2005, s. 196)

Wellek přispěl k mezinárodní debatě o směřování komparatistiky názory, jimž zastánci tradiční komparatistiky vytýkali přílišnou radikalitu. Značný rozruch způsobil svým referátem *Krize srovnávací literatury*, který přednesl na Druhém kongresu Asociace srovnávací literatury v Chapel Hill v roce 1958.[19] Od té doby je v některých zemích považován za amerického odpůrce francouzského pojetí komparatistiky. Wellek však nebojuje proti francouzským komparatistickým tradicím, neobhajuje „americká“ stanoviska (sám je svou znalostí mnoha evropských jazyků a mimořádnou citlivostí i k tzv. malým kulturám velmi „neamerický“), pouze varuje před zapouzdřením srovnávacího studia literatury v podobě jakési pomocné vědy literárně historické:

> *„[…] patriotická motivace mnohých literárně srovnávacích studií ve Francii, Německu, Itálii i jinde nakonec vytvořila podivný systém kulturního účetnictví, postavený na shromažďování aktiv ve prospěch jednoho národa na základě co největšího počtu prokázaných vlivů na jiné národy; v jemnější podobě pak vědec dokazoval, že jeho vlastní národ vstřebal cizí vlivy a „pochopil“ velkého autora ve větší míře než národy ostatní.“* (WELLEK, 2005, s. 200–201).

---

[19] Text byl poprvé otištěn v prvním svazku sborníku statí *Comparative Literature* (North Caroline Press, 1959), Wellek jej pak zařadil do své knihy *Concept of Criticism* (Yale University Press, 1964).

Wellek v tomto referátu (ale i v řadě dalších úvah) zpochybňoval nejen rozlišování literatury „srovnávací" a „obecné", ale též specifičnost pohledů literární historie a kritiky. Snad nejvíc však iritoval svou vizí literární vědy, která „se stane aktem imaginace jako umění samo, a tak bude uchovávat a vytvářet nejvyšší hodnoty lidstva" (WELLEK, 2005, s. 205). Odhlédneme-li od Wellkova snění o literární vědě ideálních nároků, je zřejmé, že již na konci padesátých let 20. století vytušil nebezpečí slepé uličky, do níž se literární komparatistika dostala svou „přírodovědeckou" systematičností a hledáním kauzálních souvislostí mezi fenomény, jejichž podstata je jiného druhu než u jevů biologických, antropologických či sociologických.

Koncept komparatistiky jako dialogické teorie, která by úzce spolupracovala se sociálními vědami, prosazuje od osmdesátých let 20. století rakouský komparatista českého původu Petr V. Zima. V problémově pojaté příručce *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*[20] zdůrazňuje Zima interkulturní charakter literárního srovnávání, protože porovnávané literární texty pocházejí z jazykově i kulturně heterogenních oblastí; úkolem komparatistiky má být reflexe těchto specifik, přičemž komparatistické teorie úzce souvisejí s jazykovými a kulturními poměry (ZIMA, 1992, s. 60).

Vytýká-li Zima tradiční komparatistice neschopnost (či neochotu) reflektovat vlastní sociolingvistickou a kulturně historickou situaci, upozorňuje tak nejen na metodologický, ale i etický problém komparativních studií. Terminologické nástroje a koncepty vzniklé v jazykově homogenním prostředí a v kulturní a sociálně politické situaci, pro kterou je charakteristická hegemonie určitého etnika (sociální vrsty apod.), nelze mechanicky přenášet do zcela odlišného prostředí.

Názor, že komparatistika problémy nejen řeší, ale také (a možná prý častěji, než si uvědomujeme) objevuje, rozvíjí ve stati *Komparatistika jako způsob myšlení*[21] filosof Miroslav Petříček junior; komparatistika se ukazuje primárně jako originální přínos humanitních

---

[20] Peter V. ZIMA (1992): *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft.* Tübingen: Francke.

[21] Stať vyšla ve sborníku studií a statí *Národní literatura a komparatistika* (Brno: Host, 2009, s. 48–55).

věd, jehož význam přesahuje hranice oborů. V tomto smyslu Petříček pokládá komparatistiku za inspiraci stejně silnou, jako je například hermeneutika anebo různé teorie interpretace – komparatistika se ocitá v těsné blízkosti filosofie (PETŘÍČEK, 2009, s. 49).

Literární komparatistika se na jedné straně rozhlíží po nových teoretických konceptech, které by napomáhaly zpřesňovat nejvlastnější předmět srovnávacího studia, na druhé straně se vyznačuje jistou konzervativní obezřetností k příliš silným teoriím, které otevřeně či skrytě usilují o nahrazení komparace založené na postupném rozšiřování indukce a kultivaci interpretační praxe grandiózním teoretickým gestem, jakousi „teorií všeho". K takovému konceptu má blízko teorie intertextuality. Jako analogii k tradičnímu psychologickému pojmu „intersubjektivita" navrhla termín *intertextualita* francouzská filosofka a sémiotička bulharského původu Julia Kristeva – původně v eseji *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1966).[22] V návaznosti na Michaila Michajloviče Bachtina[23] chápe Kristeva text jako mozaiku vytvořenou z citátů, protože předpokládá, že každý text absorbuje a transformuje jiný text; básnický jazyk má z tohoto hlediska podvojný charakter (KRISTEVA, 1999, s. 9).

Pro interkulturně orientovanou komparatistiku je inspirativní pojetí textu jako lidského výtvoru, který je heterogenní, dynamický (ve smyslu neuzavřenosti, neukončenosti) – toto pojetí prosazovali ve svých pracích Michail M. Bachtin, Julia Kristeva nebo Roland Barthes. Na problémy literárně teoretického konceptu intertextuality upozorňuje Claudio Guillén, jedna z klíčových osobností světové komparatistiky druhé poloviny 20. století. Guillén[24] interpretuje bachtinovský pojem

---

22 Původně vyšlo samostatně pod názvem *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (v revue *Critigue*, 239, s. 438–465), později v knižním souboru *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1968), který vyšel v češtině s názvem *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. (Praha: Sofis, 1999).

23 Bachtinovy stěžejní teoretické názory zahrnuje soubor studií *Voprosy literatury i estetiky* (1975). Srov. v češtině knižní výbor *Román jako dialog* (1980), americkou antologii k problémům naratologie a obraznosti *The Dialogic Imagination* (1981), německý výbor *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans* (1986) ad.

24 Hlavní komparatistické práce Claudia Guilléna obsahují knihy k otázkám emigrantologie *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* (1995), k problematice vědeckého poznávání a specifičnosti uměleckého myšlení v obrazech *Europa, ciencia e inconciencia* (1997) či polyliterárnosti *Múltiples moradas* (1998). V češtině vyšel obsáhlý výbor z prací k teorii literární komparatistiky (podle knihy *Entre lo uno y lo diverso* z r. 1985 – v upravené verzi

„karnevalizace“ jako důraz na směřování umělecké literatury k překračování, zpochybňování pravidel, jako útok na přítomnost autoritativních vztahů v textu, veškerých zápovědí ve výpovědi, všech zákazů ve vysvětlení apod.

Barthesovo tvrzení, že každý text je intertext, dále pak vymezení intertextu jako obecného pole anonymních formulí, jejichž původ je málokdy možné určit, nevědomých či automatických citátů, vnímá Guillén v kontextu totalizujících ambicí – výrok „každý text je intertext“ připodobňuje tvrzení teoretika spjatého s dekonstrukcí „all words are metaphors“ a klade otázku, zda je generalizující, absolutizující snaha pro teoretické myšlení nezbytná (GUILLÉN, 2008, s. 267). Anonymní a automatické konvence, jež má na mysli Roland Barthes, tvoří podle Guilléna oblast málo vhodnou pro vnímání jedinečnosti, tedy jevu, jehož relevantnost je v literatuře nesporná:

> *„Přáli jsme si překonat vágnost a bezbřehé množství dat, příznačné pro studium pramenů a vlivů. Avšak vágnost a bezbřehost se obratem vrací, jestliže intertextualita znamená anonymnost a obecnost. Jak omezit množství konvencí, formulí* a loci communes*, z nichž se, třeba v jedné jediné epoše, skládá jazyk literatury? Nikdy bychom se nedobrali konce,* es würde ins Grenzlose gehen*, jak poznamenal Goethe.“* (GUILÉN, 2008, 269).

Guillén oceňuje snahu amerického literárního teoretika Jonathana Cullera vyrovnat se s bezmezností pole intertextuality jakožto obecnou koncepcí podmínek, které určují literární diskurs, přičemž ponechávají stranou a přesahují jasné vědomí původu.[25] Vhodně rozlišit aluzi od intertextu, který je podmínkou smyslu básnického díla, chce Culler podle Guilléna pomocí pojmu amerického lingvisty Edwarda L. Keenana *presupposition* – logickým předpokladem určité věty je předchozí výpověď umožňující pravdivost (lživost) druhé výpovědi. (GUILLÉN, 2008, 271). Důležité je Guillénovo konstatování

---

z r. 2005) s názvem *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. (Praha: Triáda, 2008).

25 Guillén cituje Cullerovo tvrzení: „*it is a part of the structure of discursive conventions to be cut off from origins*“ – blíže srov. Guillén, 2008, s. 271 n.

poměrně malého zájmu moderní literární komparatistiky o *mnohojazyčnost* autorů slovesných uměleckých děl, tedy o typ dialogu, který vede autor se sebou samým:

> *„Druhý jazyk, jejž básník neovládá jako svůj vlastní, ale s nímž vede dialog, který se mu jednoho dne vepsal do mysli, neobsahuje takovou míru exteriority či rozdělenosti, jaká je příznačná pro dějiny a prostředí moderních národních států.* Littérature comparée *konce 19. a počátku 20. století, založená na jedné straně na výlučném centralistickém nacionalismu a na druhé straně na romantickém pojetí nezaměnitelné duše či génia každého jazyka, nevěnovala s dostatečnou sympatií pozornost jevům* multilingvismu*, tak důležitým v průběhu celých literárních dějin Západu.“* (GUILLÉN, 2008, s. 281)

Kromě mnohojazyčných autorů, kteří ve více než jednom jazyce skutečně tvořili, upozorňuje Guillén na význam *latentní mnohojazyčnosti* příznačné pro celé společnosti, města nebo národy – autorovo zacházení s více než jedním jazykem tvoří podloží jeho kultury a předpoklad jeho jednojazyčného díla (GUILLÉN, 2008, s. 282). Ze sociolingvisticky a kulturně historicky pozoruhodných konstelací připomíná Guillén rozkvět hebrejské světské poezie ve středověkém Španělsku, kde na sebe vzájemně působili Arabové, křesťané a Židé, diglosii v zemích, kde se jazyk lidu dostal do područí jiného dominantního jazyka (Čechy 18. století, kde česky mluvili plebejci, a tak bylo elegantní hovořit česky s německým přízvukem, Rusko 19. století, kde aristokracie mluvila francouzsky, Švýcarsko se dvěma verzemi němčiny, arabské země s klasickým jazykem a rozmanitými dialekty atd.), přičemž tyto různé konstelace mají řadu společných rysů: intelektuální žití v jiném jazyce než ve svém jazyce intimním, poréznost jazyka obklopeného jinými jazyky, funkce jinakosti nebo „různořečí“, které zdůrazňoval Bachtin (GUILLÉN, 2008, 286–287).

Koparatistika by podle Guilléna měla kromě zkoumání společensko-historických okolností vytvořit také typologii individuálních odpovědí – podmaňuje-li a ničí-li jedna kultura jinou kulturu, jen zcela výjimečně se objevují osobnosti, které trvají na svém jazyce (např. jihoamerický básník Wallparrimachi, který tvořil pouze v jazyce svého

kečujského kmene nebo bretoňsky píšící keltský básník Jean-Pierre Calloc'h); Guillén uvádí také možnost pěstovat přejatý jazyk s vědomím, že je vládnoucí a cizí (např. španělsko-incký básník Garcilaso de la Vega, který mýty a příběhy Inků vkládá do španělsky psaného textu), tedy jakési básnické mestictví (GUILLÉN, 2008, s. 291).

Pozornost je podle Guilléna třeba věnovat též situacím, kdy vlastní jazyk není nejlepším pojítkem se současností – např. Janus Pannonius, biskup v Pešti a později kancléř uherské královny, byl uznávaným novolatinským básníkem v 15. století, kdy maďarská poezie ještě byla středověká; Taras Ševčenko je oceňován za svou ukrajinsky psanou poezii, ve které se jako nepřizpůsobivý emocionální člověk obrací k minulosti Ukrajiny a ztotožňuje se s oběťmi, zatímco rusky psané básně, dramata a deníkové záznamy se vyznačují racionalitou a distancí při pozorování společenských problémů. (GUILLÉN, 2008, s. 292–293).

Radikální bilingvismus odlišuje Guillén od tzv. *Sprachmischung* (používání jiných jazyků uvnitř hlavního jazyka literárního díla), neboť přidaná slova jsou cizími prvky a jako taková jsou v díle prezentována; úkolem literární komparatistiky je zjistit, zda nahodilá mísení jazyků jsou výrazem pravé mnohojazyčnosti, třeba jen latentní. Guillén vyslovuje hypotézu, že nejhlubší je skrytá mnohojazyčnost autora, který se ji snaží sjednotit, sám sebe nutí k jedinému jazyku, násilně zjednodušuje, překonává původní bilingvismus, anebo po celou dobu váhá mezi oběma jazyky. (GUILLÉN, 2008, s. 294)

Z literárně teoretického hlediska je zajímavé spojení mnohojazyčného vědomí a vzniku románu jako žánru. Michail M. Bachtin považuje román za jediný žánr, v němž se řeč praktikuje v celé společenské různosti a funkci – historické a kulturní obraty relativizující oficiální stanoviska, svědčí o partikularitě (ideologičnosti) oficiálních jazyků. Právě v románu vchází podle Bachtina mnohojazyčná praxe řeči do literatury v žánru, který odpovídá procesu boření autorit; román píše o světě a svým předmětem zároveň činí také způsob promlouvání o tomto světě, tzn. historicky podmíněný jazyk jednotlivce (BACHTIN, 1980, s. 106–108).

Polská literární teoretička Zofia Mitoseková připomíná, že na rozdíl od konceptu Romana Ingardena pro Bachtina neexistují čisté supozice, promluvy bez pravdy a lži, protože Bachtin přisuzuje každé

promluvě dialogický charakter, čímž zdůrazňuje světonázorové a subjektové zaměření řeči, která není nikdy čistou hrou, ale vždy něco předává nebo vyjadřuje (MITOSEKOVÁ, 2010, s. 313). Navzdory některým Bachtinovým radikálním názorům, které razil ve svých dílech v oblasti teorie žánrů (epos a lyrická poezie jako žánry podporující mocenské pozice kodifikovaného spisovného jazyka, drama jako nepravý dialog, naopak román jako jediný bytostně dialogický, živý a neuzavřený žánr apod.), je právě z pozice interkulturní komparatistiky nutno ocenit hloubku a konkrétnost jeho úvah o problematice dialogičnosti. Bachtin překonává úzké a abstraktní zaměření lingvistických konceptů dialogu jako pouhé binární opozice k monologu – pojetí, jehož aplikace v lingvistice i literární vědě se zautomatizovaly.

Interkulturní komparatistika čerpá řadu podnětů z moderní hermeneutiky, která zpochybnila nároky vlivných ideových proudů na vlastnictví univerzální pravdy o skutečnosti uměleckého díla. Pro interkulturní studium literatury je – vedle rozpracování filosofické problematiky diference – zvlášť důležitý respekt k subjektivní zkušenosti a tolerance k její nedokonalosti. Takový postoj otevírá cestu k překonávání představ o interkulturních vztazích jako zákonitostech, které lze objektivně popisovat, analyzovat a interpretovat. Pozoruhodné jsou v této souvisosti pozdní úvahy Martina Heideggera o řeči. Tato problematika je odsouvána do pozadí Heideggerovými stěžejními pracemi, z nich především dílem *Sein und Zeit* (1927), protože Heideggerův zásadní význam pro moderní filosofické myšlení je spatřován ve studiích o fenoménech pravdy a bytí. V opozici ke strukturalistické lingvistice a jejímu pojetí jazyka jako systému znaků a řeči jako realizaci tohoto znakového systému uvažuje Heidegger o řeči způsobem hermeneutickým, třebaže se stále více zdráhá používat jakákoli směrová označení (včetně výrazů „hermeneutika“ či „hermeneutický“):

> *„Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem řeči, zatímco je to přece ona, která vládne člověku. Když se tento vztah převrátí, upadá člověk do zvláštní léčky. Řeč se stává prostředkem výrazu. […] Člověk mluví až tehdy, a pouze tehdy, když odpovídá řeči, poslouchaje její nápovědi. […] odpovídáním, v němž člověk ve vlastním smyslu naslouchá nápovědi řeči, je*

vyslovování slova, které mluví v živlu básnění.“ (HEIDEGGER, 1993, s. 81)

Kanadský filosof Jean Grondin[26] analyzuje v Heideggerově díle *Unterwegs zur Sprache* (1959) pojem „hermeneutično“. Heidegger s jeho pomocí objasňuje své pojetí hermeneutiky v díle *Sein und Zeit*, kde otázka po hermeneutičnu splývá s otázkou po řeči – podle Grondina nestál Heidegger hermeneutické tradici nikde blíže (GRONDIN, 1997, s. 135–136).

Německý filosof Hans-Georg Gadamer rozvinul ve svém díle *Wahrheit und Methode* (1960)[27] koncept moderní filosofické hermeneutiky svého učitele Martina Heideggera úvahami o hermeneutické zkušenosti, o bytnosti dějin a živém bytí v tradici, jakož i o povaze rozumění. Pro interkulturně zaměřenou komparatistiku je podstatné Gadamerovo odhalení spekulativního rázu rozumění a pojetí řeči jako pohledu na svět a na řeč samu:

„V hermeneutické zkušenosti nelze oddělit řečovou formu a předávaný obsah. Je-li každá řeč pohledem na svět, pak v prvé řadě nikoli jako určitý typ řeči (jak na řeč nahlíží jazykovědec), nýbrž tím, co se v této řeči říká, případně podává. […] Wilhelm von Humboldt jednou řekl, že naučit se cizí řeči znamená dosáhnout nového stanoviska v dosavadním pohledu na svět, a pokračuje: „Jen proto, že do cizí řeči vždy, více nebo méně, vnášíme svůj vlastní pohled na svět, ba svůj vlastní pohled na řeč, není tento úspěch pociťován čistě a plně.“ (GADAMER, 2010, s. 376–377)

Grondin je převědčen, že Gadamerova hermeneutika řeči je tou částí jeho filosofie, která je nejčastěji chybně vykládána – její stěžejní teze, že „bytí, jemuž může být porozuměno, je řeč“, byla chápána jako obecné převedení všeho na řečovost. Grondin se v reakci na kritiky Gadamerovy pojmové synonymiky řeči a rozhovoru táže, proč

---

[26] Jean Grondin (1997): *Úvod do hermeneutiky*. Praha: Oikoymenh.

[27] Hans-Georg Gadamer (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.

se řeč a rozhovor mohou stát zaměnitelnými veličinami, proti čemu se obrací zdůraznění dialogické bytnosti řeči; zpochybněna tak má být nadvláda logiky výroku v západní filosofii, fixace myšlení na teoretický výrok, který abstrahuje od všeho, co výslovně nevypovídá (GRONDIN, 1997, s. 149).

Odmítá-li hermeneutika dialogu – v návaznosti na Heideggera a Gadamera – na výroku vystavěnou logiku, pro kterou je soběstačnou jednotkou smyslu věta, chce podle Grondina připomenout, že výrok se nikdy nedá vyjmout ze své motivační souvislosti, tzn. z rozhovoru, do něhož je včleněn a z něhož jedině získává smysl, neboť řečové rozumění se neredukuje na intelektuální uchopení objektivizovaného, izolovaného věcného obsahu subjektem, ale je také výsledkem příslušnosti k pokračující tradici (GRONDIN, 1997, s. 150).

Vědomím historického kontextu lidských výtvorů, nedůvěrou k jediné cestě poznávání, snahou zabývat se problémy, jejichž řešení je v nedohlednu, mají-li vůbec nějaké, ochotou uznat, že také druhý může mít pravdu – tím vším je moderní filosofická hermeneutika pro interkulturní studia inspirativní. Hermeneutický přínos by však bylo chybné zužovat pouze na rehabilitaci taktu či empatie. Francouzský filosof Paul Ricoeur, jeden z představitelů současné hermeneutiky, doporučuje založit výklad uměleckých děl na propojování poznatků uměnovědných disciplín s rozumějící interpretací.[28] Cestu k hlubší interpretační metodě vidí Ricoeur v metaforickém principu, pro který je příznačné upření pozornosti na vzájemné vztahy mezi významy, na sémantickou událost, která vzniká jako průnik sémantických polí.[29]

Podle Ricoeura nelze přenášet přírodovědné koncepty interpretace jevů do humanitních oborů, neboť u psaných artefaktů je důležitý zřetel k narativitě a řečovosti, který bere v úvahu metodologie moderní lingvistiky; vyjít je nutno ze sféry řeči, od jednotek jako jsou fonémy a lexémy přes syntagmata až k velkým naracím typu mýtu (RICOEUR, 1981, s. 157). Metafora je podle Ricoeura nejen specifickým modelem smyslu literárního díla, ale vyjadřuje i jeho vztahování se ke

---

[28] Blíže srov. antologii Paul Ricoeur (1993): *Život, pravda, symbol.* Praha: Oikoymenh (zde zejm. esej *Existence a hermeneutika*).

[29] Srov. Paul Ricoueur (1981): *Hermeneutics and the Human Science.* Cambridge: Cambridge University Press, s. 174 n.

světu; díky této schopnosti literárního textu zachytit také intencionalitu je interpretace nejen výkladem smyslu díla, ale také společným utvářením světa vytvořeného uměleckým dílem (RICOEUR, 1981, s. 178 n.).

Jaroslav Hroch upozorňuje na paralelu mezi Ricoeurovým pojetím metafory jako imanentního dynamického textotvorného principu, v němž se v procesu rozumění a interpretace ukazuje, jakým způsobem vytváří slovesné umělecké dílo svůj vlastní svět, a koncepcí tzv. sémantického gesta, kterou rozpracoval ve čtyřicátých letech 20. století Jan Mukařovský (HROCH, 2003, s. 85). Také Milan Jankovič, který se v poslední třetině 20. století konceptem sémantického gesta zabýval, konstatuje sbližování přístupů Ricoeurovy hermeneutiky a českého strukturalismu, tzn. přístupy, které vycházejí z velmi odlišných pozic:

> *„V Ricoeurově pojetí /Ricoeur 1987/*[30] *se promítá významotvorná energie, vložená do uváření díla, do „nepřímé reference", která zvrstvuje běžné významy a otevírá je nové lidské zkušenosti. V pojetí českého uměnovědného strukturalismu proměňuje významotvorná aktivita věcný vztah uměleckého znaku natolik, že „slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé" /Mukařovský 1936/.*[31] *[...] Mukařovského myšlení předbíhalo svým způsobem dobu svého působení, prolamovalo v nejednom ohledu uzavřenost pohledu na literární dílo do imanentního systému jazyka, s kterou se střetal později a v jiném kulturním kontextu Paul Ricoeur."* (JANKOVIČ, s. 838)

Moderní společnost tíhne k vytváření teoretických konceptů, které slibují, že zcela novým způsobem osvětlí podstatu dané problematiky. S rostoucími ambicemi konceptů literární vědy se však ukazuje, že důraz na dosud přehlížený aspekt problému vede v prostředí

---

30 Milan Jankovič zmiňuje shrnutí Ricoeurových podstatných myšlenek v jeho pozdní přenášce *Erzählung, Methapher und Interpretationstheorie* z roku 1986 (vyšla v roce 1987 v teologickém časopise *Zeitschrift für Theologie und Kirche*).

31 Jan Mukařovský (2000): *Studie I.* (Eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič). Brno: Host, s. 135.

enormního tlaku na inovace spíš k absolutizaci jednoho úhlu pohledu, který předstírá, že je celistvým popisem problematiky. Interkulturní komparatistika jako interdisciplinární obor, jehož existence není samozřejmá, musí v dané situaci trpělivě objevovat svou vlastní problematiku v konceptech různých disciplín, ale také v rozmanité interpretační praxi jejich představitelů. Důležitou součást této problematiky tvoří fenomény cizího a jiného – právě na ně se zaměřuje následující kapitola.

2 Problém interkulturality

Disciplíny, které zkoumají různé aspekty interkulturality, jsou relativně nové a metodologicky nevyhraněné. Patří k nim interkulturní filosofie, interkulturní psychologie a také interkulturní literární věda.[32] Interdisciplinární charakter těchto disciplín, jejich metodologická heterogenita a vazba na obtížně uchopitelnou problematiku umění, polarizují intelektuální obec, a tak bývají tyto disciplíny označovány někdy za módní snahy o absolutizaci aspektu cizosti a jinakosti, jindy naopak za alternativu k racionalistickým soustavám. Interkulturní filosofie se pohybuje napříč tradičními filosofickými disciplínami, jimiž jsou např. dějiny filosofie, teorie poznání, logika, teorie vědy, filosofie práva, přičemž usiluje o uchopení dimenze *interkulturality* zkoumaných jevů.

Zdánlivě blízko k interkulturní filosofii má komparativní filosofie, která se nezabývá pouze západní filosofickou tradicí, ale zajímá se též o myšlení asijské (indické, čínské, japonské), africké (arabskou písemnou tradici, subsaharskou orální tradici), americké (angloamerické, hispanoamerické, rozmanité tradice severoamerických a jihoamerických indiánských kultur) a mnohé jiné. Zatímco komparativní filosofie klade porovnávané systémy vedle sebe, pro interkulturní filosofii je metodologickým východiskem snaha o usouvztažňování filosofických obsahů, nikoli pouze jejich srovnávání.[33]

Německý filosof Heinz Kimmerle spatřuje základní orientaci interkulturní filosofie v téže linii jako Heideggerovu kritiku metafyziky, která vše poměřuje nejvyšším jsoucnem (Bůh, transcendentální subjekt či absolutní duch), Adornovo odmítání ztotožňujícího myšlení,

---

[32] Termín "interkulturní literární věda" je pracovním překladem z německého termínu *Interkulturelle Literaturwissenschaft* (v českém prostředí nemá vžitý ekvivalent).

[33] Studium cizích myšlenkových soustav hraje důležitou roli také ve filologických, religionistických či etnologických výzkumech – ani zde však nejde primárně o sledování kulturní „mezi-pozice", kterou v adjektivu „interkulturní" vyjadřuje prefix „inter".

které neponechává prostor zvláštnímu resp. jinému, Wittgensteinovo omezení se na analýzu jazykových her, tzn. na vždy konkrétní souvislost jednání a omezujících jazykových fragmentů, v současnosti pak v linii filosofií diference (Emmanuel Levinas, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Luce Irigaray ad.), které se – na rozdíl od tradiční filosofické systematiky – přiklánějí k fenoménu *jiného*, jehož jinakost nechápou jako zrcadlový obraz vlastního (KIMMERLE, 2002, s. 11). Základní metodou interkulturní filosofie je *dialog* nebo *polylog filosofií* různých kultur, při němž dochází k proměnám západního pojetí pojmů dialog i filosofie.[34] Zatímco u dnes frekventovaného pojmu *multikulturalita* jde o soužití lidí (pocházejících z různých kultur) v podmínkách konkrétní společnosti, je pro fenomén *interkulturality* typická pravidelná výměna hodnot mezi příslušníky různých etnik a kultur, kteří však zůstávají i nadále pevně zakotveni ve svém původním kulturním kontextu.[35]

Lingvistické či sociologické práce se filosofickými aspekty interkulturní komunikace zpravidla nezabývají. K těmto aspektům patří v prvé řadě problematika *rozumění* a *porozumění.* Indický filosof Ram Adhar Mall chápe interkulturní filosofii jako hermeneutiku světového interkulturního kontextu (MALL, 1992, s. 87, 90–93). U *interkulturního rozumění* však nejde o hermeneutiku v Gadamerově pojetí (GADAMER, 1960), neboť napětí mezi *cizostí* a *důvěrnou znalostí* má v interkulturním rozumění jiné podoby než v procesech rozumění v rámci vlastní kultury. Kimmerle chápe *cizost* v interkulturním rozumění radikálněji, zužuje hranice rozumění, a tak ponechává prostor *dočasně* nebo *trvale nepochopenému* – z tohoto důvodu zpochybňuje pojetí interkulturní filosofie jako hermeneutiky. Interkulturní dialogy vedou podle Kimmerleho ke konstatování shod a rozdílů a k ponechání a respektování toho, co není v kontextu cizí kultury pochopitelné (KIMMERLE, 2002, s. 14–15).

---

[34] *Dialog* považují za centrální pojem interkulturní filosofie představitelé mimoevropských filosofií (např. Raúl Fornet-Betancourt), neboť jeho prostřednictvím se může interkulturní filosofie utvářet konkrétně, bez závislosti na apriorní tezi.

[35] Z praktických důvodů se často mezi pojmy multikulturalita a interkulturalita nerozlišuje, neboť řada problémů je společná oběma fenoménům.

Poněkud opomíjen je přínos české filosofie k problematice *cizího* a *jiného*. Jan Patočka píše v analýze fenoménů *dálavy* a *cizoty* ve svém habilitačním spise *Přirozený svět jako filosofický problém* (1936), že *„svět je celek, z něhož se žádný zjev naprosto nevymyká, a nemůže se v něm nikde vyskytovat radikální nepochopitelno". Dálava* tedy nemá *„ráz naprosté neobeznámenosti, nýbrž je zvláštní modus orientovaného pochopení, a to v kontrastu k domovu"* (PATOČKA, 1992, s. 87). *Dálava* a *cizota* patří podle Patočky podstatně k sobě, přičemž existuje vedle lidské také *mimolidská dálava-cizota* (a v jejím rámci živá a neživá). *Lidská cizota* je v Patočkově pojetí

> *„vázána na pochopení např. exotického společenství jako lidského, třeba jeho vztahům k věcem okolí ani k bližním nerozumíme v tom smyslu, že je sami nemůžeme prožívat a že typus jednání v tomto společenství je nám neznám, že zde existují jiná povolání a s nimi jiné artikulace uzuálních předmětů, že případně celkový poměr k životu a skutečnosti je jiný, překvapující, neočekávaný"* (PATOČKA, 1992, s. 87).[36]

V českém myšlení se fenomény *cizího* a *jiného* zabýval také filosof Milan Machovec, a to v souvislosti s problematikou *etiky dialogu*. Ke klíčovým pojmům patří u Machovce *svědomí*, které vzniká až jako výsledek poznání, že i „*ten druhý je také subjekt*"; svědomí je výsledkem toho, že jsem „*s vědomím*", ale také „*jsem s druhým člověkem*", tedy jsem „*vědomí s druhým vědomím*" (MACHOVEC, 2006, s. 86). Machovec usiluje o kvalitativní analýzu forem dialogu, jeho podmínek a překážek. Dialog je „*diskuse bytostná*", tzn. forma lidské komunikace, při níž se z obou stran vědomě usiluje o „*celkové rozevření člověka člověku*" (MACHOVEC, 2006, s. 87). Existenciální kontakt dvou lidských bytostí předpokládá především odvahu rozevřít se celý, tj. odhalovat nejen svou sílu, ale i svou slabost (MACHOVEC, 2006, s. 89).

---

[36] I když *exotické* chápeme intelektuálně a zvenčí, je tato nepochopitelnost *„určitým kontrastním druhem pochopení, které je schopné systematické organizace, třeba nepřestalo být pochopením cizího"* (PATOČKA, 1992, s. 87).

Machovec uvádí řadu „požadavků dialogu". Důležitý je požadavek vidět ve druhém již potenciálního spojence své věci (MACHOVEC, 2006, s. 94). K nejzávažnějším nebezpečím pro rozvoj dialogu patří v moderní době velice rychle postupující specializace a institucionalizace života (MACHOVEC, 2006, s. 100–101). Za nejvyšší formu dialogu označuje Machovec *dialog se světem beze mne, s absolutním „nejá"*; v tomto *dialogu se smrtí* se člověk sám sobě konečně obnažuje celý, „*já* bere pak s maximální vážností i sám *svět,* všechno to *ostatní,* všechny ty ‚*druhé*' " (MACHOVEC, 2006, s. 114–115).

Duchovní dimenze filosofické problematiky dialogu je významná u řady autorů. S křesťanským východiskem se pojí často vědomí podobnosti mezi utvářením dialogické situace a tvorbou uměleckého díla. Tak přistupuje k otázkám dialogu filosofka Jolana Poláková ve studii *Smysl dialogu* (2008), ve které usiluje o postižení tří základních aspektů dialogu – dialog jako *techné,* dialog jako *epistémé* a dialog jako *mystérion* (POLÁKOVÁ, 2008, s. 10 a s. 20 n.). Sledované problematiky se týkají zejména úvahy o fenoménu *receptivity*. V receptivním postoji k jinakosti poznávané skutečnosti se podle Polákové mohou lidskému poznávání

> *„kdykoli nepředvídaně zpřístupnit zcela konkrétní [...] předmětné horizonty a metodologická hlediska, z nichž vedou cesty k odpovědím i na dosud nejobtížnější teoretické otázky. [...] étos svobodné receptivní pokory před skutečností zjevně stál u zrodu filosofie a také všech jejích pozdějších zásadních proměn. Avšak byl a je překrýván dlouhými obdobími [...] generování vědění uvnitř vědění. Dialogický étos spolupůsobil také u zrodu novověké vědy, která prudce otevřela okna teoretického rozumu dusícího se v nahromaděné záplavě vlastních spekulativních produktů a svým experimentálním přístupem hledala odpověď u skutečnosti samé."* (POLÁKOVÁ, 2008, s. 57)

Z fenoménu *cizího* učinil závažné filosofické téma židovský filosof z Litvy Emmanuel Levinas. Ve svých raných pracích popsal problém hledání *vlastní identity* pomocí metafory *tváře druhého* člověka. *Tvář* není podle Levinase viditelným povrchem obličeje druhého, ale

prosba, která promlouvá z *existence druhého*.[37] Manifestaci tváře považuje Levinas za první řeč; v konkrétnu světa je tvář abstraktní, neoděna nějakým významem, který by vycházel z širšího kontextu; *absolutně jiné* není ve vědomí reflektováno, vědomí je tváří problematizováno – já přestává být zajedno se sebou samým, se svou identifikací (LEVINAS, 2005, s. 41–42). Upřímnost etického pohybu narušuje podle Levinase jakoukoli samolibost, zpochybnění sebe sama je přijetím *absolutně jiného*; jeho přítomnost vyžaduje odpověď. *Já* je ve svém postoji prodchnuto *odpovědností;* v této odpovědnosti se potvrzuje *jedinečnost já*, jíž je podle Levinase skutečnost, že na mém místě nemůže odpovídat a být odpovědný nikdo jiný; pokud jde o *druhého*, je odpovědnost *já* nekonečná (LEVINAS, 2005, s. 43).

V německy vedeném (a knižně vydaném) rozsáhlém dialogu s Christophem von Wolzogen *Intention, Ereignis und der Andere* (1985) zdůrazňuje Levinas při debatě o problému cizoty a návratu domů v díle Franze Kafky blízkost jeho *pojetí cizoty* se starozákonními texty. Podle Levinase nejde u Franze Kafky o návrat domů, o touhu po začlenění a o nemožnost se začlenit (teze Christopha von Wolzogen), ale o hledání vůbec nějakého místa (LEVINAS, 2005, s. 132). Levinas připomíná Žalm 119, verš 19: „*Ich bin ein Fremder auf Erden. Gib mir Dein Gesetz"* (LEVINAS, 2005, s. 133) – zdůrazňuje *fenomén cizoty*, který se opakuje v biblických textech v souvislosti s péčí, starostlivostí o druhé („*um die Fremden Sorge tragen"*). (LEVINAS, 2005, s. 133).

Levinas vyrůstal v židovské rodině v litevském Kovně (Kaunas), kde se od dětství vedle ruské a německé literatury seznamoval v hebrejštině s texty proroků, k nimž po celý další život hledal vlastní filosofický – nikoli teologický či religionistický – přístup.[38] Otázkami cizosti a jinakosti se Levinas v různé podobě zabýval od mládí, intenzivně zejména koncem dvacátých let, když studoval ve Freiburgu u Edmunda Husserla a Martina Heideggera. Ke svým učitelům byl

---

[37] Své pojetí tváře rozvíjel Levinas počátkem šedesátých let 20. století na konferencích na Collège Philosophique a na Faculté Universitaire Saint-Louis v Bruselu; zde vysvětloval své tvrzení, že tvář mluví.

[38] Levinas bývá díky svému působení v Paříži označován za francouzského filosofa, čemuž odpovídá i pofrancouzštělý pravopis jeho litevského příjmení, který se pak objevuje i v dalších jazycích. Sám Levinas uváděl po celý život své příjmení v původní (litevské) podobě.

Levinas při analýze problému *cizího* a *jiného* poměrně kritický, zejména Heideggerovi vytýkal příliš racionalistický přístup. Pro Heideggera je člověk spíše než bližní jakýsi souputník (*Mit-Mensch*) stojící po boku – Levinas připomíná zlověstné „*marschiert zusammen*“. *Druhý* navíc patří u Heideggera k bytí ve světě (*In-der-Welt-Sein*), k rozumění světu, je logickým pojmem v souboru, v němž každé A je jiné než B, a každé B je jiné než A. Právě proti logickému pojetí jinakosti u Heideggera staví Levinas svůj pokus *myslet jiné* nejen logicky, ale také *kvalitativně* (LEVINAS, 2005, s. 135).

Levinasův zásadní přínos k analýze reprezentativního, intencionálního a objektivujícího vědomí oceňuje filosof Rudolf Bernet, podle něhož nikdo jiný nepřispěl tolik k tomu, aby mohl být dán pozitivní smysl ukazování se druhého coby „tajemství“, „vznešenosti“, „stopy“, „nekonečna“ či „výzvy“ (BERNET, 2000, s. 27–40). Bernet porovnává význam zranitelnosti subjektu vzhledem k pohledu druhého u Emmanuela Levinase a Jean-Paula Sartra a zjišťuje, že pro Levinase trauma násilného proniknutí, jímž druhý vstupuje do tajemství mého vnitřního hájemství, umožňuje zrod nové citlivosti, která je výrazem *bytí pro druhého* (BERNET, 2000, s. 31).

Z Levinasova zdůrazňování *cizího* vychází ve Francii působící filosofka, sémiotička a literární teoretička z Bulharska Julia Kristeva, která svou *filosofii diference* obohacuje o podněty psychoanalýzy. S Levinasovou *hlubokou cizotou* i *vystupňovanou cizostí druhého* se podle Kristevy může každý setkat v sobě samém, v nevědomých hlubinách své psychiky. Touto cestou lze postupně dospět k *univerzálním strukturám*, které již neodkazují ke konkrétní zkušenosti setkávání s druhým (KRISTEVA, 1990, s. 184 n.) Ve své *filosofii dialogu* rozvíjí Kristeva podněty ruského literárního teoretika a estetika Michaila M. Bachtina.

Bachtin se z pozic fenomenologicky argumentující literární estetiky kriticky vyrovnával s myšlením ruských formalistů (zejména V. B. Šklovského, B. M. Ejchenbauma a J. N. Tyňanova).[39] Z Bachtinových

[39] V pracích *Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve* (okolo roku 1924), *Problemy tvorčestva Dostojevskogo* (1929), *Slovo v romane* (1934–1935), *Voprosy literatury i estetiky* (1965–1974), *K metodologii literaturovedenija* (1974) postupně formuloval dialogický koncept literární komunikace, jejíž osou je idea

pojmů poutají pozornost J. Kristevy v prvé řadě *status slova*, *dialog* a *ambivalence.* Tím, že Bachtin určil status slova jako minimální významovou jednotku textu, uchopil podle Kristevy strukturu textu na nejhlubší úrovni, mimo rovinu věty a rétorických figur, a tak problematika *modelu poetické řeči* již není problematikou linie nebo povrchu, ale *prostoru* a *nekonečna*. Hlavním přínosem *konceptu dialogismu* je podle Kristevy skutečnost, že situuje filosofické problémy do řeči jako určité *korelace textů* (psaní-čtení), což odpovídá nearistotelské, syntagmatické, korelativní (Bachtinovým termínem „karnevalové") logice. Právě nezkreslený popis oné „*jiné logiky*" považuje Kristeva za jeden ze základních problémů současné sémiotiky (KRISTEVA, 1996, s. 29 n.)

Pro utváření konceptů interkulturní filosofie měla zásadní význam *recepce* interkulturních uměleckých děl, zejména těch, která vznikala mimo kulturní centra západní civilizace. Kimmerle připomíná často opomíjený fakt, že díla afrických, asijských, amerických či oceánských kultur nebyla vytvářena a společensky používána jako „umění"; v západních národopisných muzeích bývají prezentována nikoli jako doklady osobního či společenského života, ale jako díla umělecká (KIMMERLE, 2002, s. 35–36). Kimmerle nepopírá význam politických, ekonomických a kulturních pilířů europocentrického konceptu i pro další části světa, varuje však před „jednosměrnou ulicí", kterou tento myšlenkový model vytyčuje směrem z Evropy do okolního světa – podobně jako v umění by nový *pojem kultury* měl specifickým způsobem patřit ke *každé jednotlivé kultuře* (KIMMERLE, 2002, s. 41–42).

Mnohost kultur s jejich politickými, ekonomickými, ideovými a náboženskými strukturami se interkulturní filosofie snaží postihnout pojmem *multiversum*, který poprvé užil německý filosof a teolog Ernst Bloch v přednáškách o diferenciaci pojmu pokrok (BLOCH, 1963, s. 175–176). Interkulturní filosofie z principu odmítá obecnou hierarchii kultur. Různost kulturních procesů však není negována, ale je reflektována vždy konkrétně a s vědomím pozitivních i negativních

---

románové polyfonie s hybridní organizací prostorově, časově, jazykově a ideologicky diferencovaných personálních světů (BACHTIN, 1975a, BACHTIN 1975b).

aspektů.[40] K podstatným rysům interkulturní filosofie patří její metafilosofický charakter. Na nezbytnost momentu sebereflexe klade důraz například německý filosof, sinolog a japanolog Gregor Paul. Předmětem interkulturní filosofie nejsou podle Paula pouze *kultury a kulturalita*, tzn. lidmi vytvořené formy života a jejich vlastnosti, ale také filosofie z různých kultur, přičemž nelze ztotožňovat určité formy reflexivity s filosofií a filosofováním. *Heterogenita kultur* je zvlášť patrná ve filosofiích a náboženstvích, jež tyto kultury reprezentují (PAUL, 2008, s. 16 n.).

Z *filosofií diference* má ke kritice europocentrismu blízko také myšlení židovského filosofa z Alžírska Jacquese Derridy, který vytýčil linii vedoucí od logocentrismu evropské filosofie (od Platóna k Hegelovi) k etnocentrismu „Rousseauovy epochy". Derrida konstatuje afinitu mezi *dekolonizací* a *dekonstrukcí*, zdůrazňuje *význam jazyka*, který umožňuje *přístup k druhému* a jeho myšlení, staví se *proti* jakékoli *jednojazyčnosti* (*monolinguisme*) a *jednosměrnému mluvení* (*monologisme*). (DERRIDA, 1990, s. 155–170).

Problematika *interkulturality* se stává důležitou součástí mezinárodní debaty v kulturních studiích i v řadě humanitních a společenskovědních oborů. Za svou přijímají tuto problematiku také některé filosofické disciplíny. V roce 2008 se konal v jihokorejském Soulu *22. s*větový filosofický kongres, který je označován za přelomový právě díky *interkulturnímu obratu*, neboť se jasně distancoval od všech podob europocentrismu a konstatoval nutnost otevřít se *pluriversalismu*, jenž bude schopen navázat na alternativní *postkoloniální filosofie* (HRUBEC a ŠMAJS, 2009, s. 309). Mexičan Enrique Dussel vyjádřil v hlavní kongresové přednášce *A new age in the history of philosophy: The world dialogue between philosophical traditions* (po připomenutí evropských, konfuciánských, aztéckých, hinduistických a dalších filosofických tradic) přesvědčení, že nyní lze vést celosvětový *interfilosofický dialog*, který může respektovat odlišnosti a čerpat z objevů jednotlivých kultur (HRUBEC a ŠMAJS, 2009, s. 309).

---

[40] Interkulturně chápaný pojem *kultura* Kimmerle definuje jako snahu skupiny lidí utvářet určitou formu života tak, aby tato skupina dlouhodobě obstála uvnitř jiných kultur i přírody – podstatné je uznávání druhých uvnitř vlastní kultury, ale i jiných kultur a jim příslušejících přirozených životních prostor v jejich vlastních právech (KIMMERLE, 2002, s. 43).

V těsném propojení s interkulturní filosofií se utváří *interkulturní literární věda*. Ve svých analýzách uplatňuje *procesuální* a *dialogické* pojetí kultury. Kulturu myslí nikoli jako ohraničenou entitu, ale vychází z analýzy procesů interakce, ve kterých dochází ke vzniku *kulturní* „*mezipozice*" – oblasti nového vědění. Německý teoretik interkulturní komunikace Ortrud Gutjahr zdůrazňuje, že interkulturní literární věda reflektuje postupy přisuzování významu v interkulturní komunikaci osob, v jejichž komunikačních aktech se kulturní znaky identifikují jako *vzájemně odlišné* (GUTJAHR, 2002, s. 353).

Z perspektivy teorie poznání však není *kulturní diference* rozlišováním objektivních vlastností dvou národů či společností, ale je výsledkem šetření, které se uskutečňuje v interkulturním setkání. Podle německého literárního vědce Michaela Hofmanna se vztahuje ke konstelaci setkávání dvou či více subjektů, které konstituují kulturní diferenci v procesu vzájemné výměny, je-li *diference* v této konstelaci vnímána jako *relevantní.* Předmětem výzkumu se v tomto konceptu stává ono „*inter*", tj. „*mezipozice*", nikoli různé typy hranic či prostor za hranicemi (HOFMANN, 2006, s. 12 n.).

Dialogická koncepce *meziliterární komunikace*, kterou rozvíjí interkulturní literární věda, je protikladem *národních filologií*, jejichž vznik přímo souvisel s konstituováním moderních evropských spisovných jazyků. U většiny evropských národů existovaly vedle sebe různé jazyky a dialekty v situaci tzv. *relativního multikulturalismu*. Vládnoucí elity se snažily „homogenizovat" tuto *sociokulturní polyglosii* a *kulturní variety* zpravidla prostřednictvím jediného spisovného *státního jazyka* a v něm psané literatury. Literární teoretik Dietrich Harth promýšlí otázku sakralizujícího *kánonu* národních filologií, který narativními prostředky konstruuje národ jako imaginární pospolitost.

Kánon hodnotné literatury psané spisovným státním jazykem měl vytěsnit na periférii národního života nejen literaturu psanou v dialektech nebo oficiálně neuznaných jazycích, ale také spisovným jazykem psanou literaturu populární (HARTH, 2003, s. 48). Sepisování dějin národní literatury tradičně sloužilo ke zvýšení prestiže vládnoucího národa. Rezidua takového přístupu jsou patrná i v současných pracích o dějinách národních literatur. Analýzu funkcí politického a kulturního vědomí takto konstruovaného národa provedl irský politolog a historik Benedikt Anderson ve studii *Imagined*

Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (ANDERSON, 1983).

Vedle pojmu *národní literatura* je součástí teoretického instrumentária národních filologií také pojem *národnostní literatura,* v němž je přítomen významový prvek *cizího*. Nejde však pouze o slovesnou tvorbu příslušníků národnostních menšin ve státním útvaru, ve kterém národní literaturu vytvářejí příslušníci majoritní části společnosti. V mnohonárodních státech vznikají nezřídka komplikované kulturní konstelace – například ve Švýcarsku reprezentuje národní literaturu písemnictví rétorománské, zatímco německy, francouzsky či italsky psaná díla švýcarských autorů vytvářejí literatury národnostní.

Neméně složitá a rozporuplná je situace *mnohonárodních literatur*, kupř. literatury španělské, jejíž celostátní kastilská homogenizace se dostává do konfliktu se sílícími autonomizačními tendencemi katalánské, baskické a galské literatury. Otázkami mnohonárodních literatur se teoreticky zabýval slovenský komparatista Dionýz Ďurišin ve studii Čo je svetová literatúra? (ĎURIŠIN, 1992, s. 138 n.). Podobně jako Ďurišin uplatňují i další badatelé vedle *etnického* a *jazykového kritéria* též kritérium *geograficko-politické* – srov. např. kompendium kolektivu autorů *Schweitzer Literaturgeschichte* (RUSTERHOLZ a SOLBACH, 2007). Obtížný problém představuje aplikace jednoznačných kritérií na tvorbu výsostně interkulturní – kupř. autoři, kteří prožili dětství a mládí se svými tureckými rodiči v Německu, kde mluvili a psali také německy, ale po návratu do Turecka píší o životě v Německu turecky, bývají německými literárními kritiky označováni za tvůrce německé literatury tureckého jazyka.

Pozoruhodnou „laboratoří" interkulturality je střední Evropa v širším pojetí, tj. i s přesahy do západoevropského, východoevropského nebo mediterránního areálu. Již zmíněné Švýcarsko je unikátní středo-západo-jihoevropskou křižovatkou. Interkulturně orientovaná literatura vznikala a vzniká i na opačném, tzn. středo-východo-jižním okraji středoevropského regionu. Kulturní historik a politolog z Terstu Enzo Betizza formuloval v polovině šedesátých let 20. století názor, že ve středoevropské literární moderně, kterou reprezentují např. Italo Svevo (vlastním jménem Aaron Hector Schmitz) z Terstu, Miroslav Krleža ze Záhřebu, Robert Musil z Vídně, Franz Kafka z Prahy či György Lukács z Budapešti, existuje něco jako společný suterén,

jakýsi druh osudového duchovního spojenectví, jež tato centra propojuje silněji, než je vzájemně odděluje jazyk, národnost či ideologie (BETTIZA, 1989, s. 125).

Některé regiony jsou domovem hned několika národních literatur. Takovým multikulturním regionem (z jihovýchodního okraje středoevropského areálu) je Istrie, jejíž písemnictví se z pohledu národních filologií rozpadá do čtyř národních literatur: rakouské, italské, slovinské a charvátské. *Regionálními* resp. *interregionálními literaturami* se národní filologie zabývají jen minimálně, navíc nezřídka způsobem, který sugeruje představu kulturních hodnot druhého řádu.

Permanentní myšlenkový pohyb v různých kontextech bývá nezřídka spojen s kreativitou a zajímavými kulturními hodnotami. Tak je tomu kupř. u „malé" a diferencované literatury slovinské, která existuje jako literatura národní ve Slovinsku a jako literatura národnostní v Rakousku, ale i v Itálii. Ještě komplikovanější je v této části Evropy situace italské literatury, která existuje jednak jako písemnictví psané moderní italštinou, jednak jako nářeční písemnictví ve starobylém románském (istrijském) dialektu, dále pak jako nářeční literatura v provincii Friaul, kde konkuruje tvorbě psané jihotyrolským dialektem němčiny – srov. studii Johanna Strutze *Komparatistik regional: Venetien, Istrien, Kärnten* (STRUTZ, 1992, s. 294–331).

Složité jsou kulturní konstelace také v severních okrajích středoevropského areálu. Na německo-česko-polském pomezí vytrvale bojuje o přežití kultura Lužických Srbů. Permanentní existenční ohrožení poznamenává v prvé řadě lužickou literaturu. Dlouhá staletí pouze orální kultury vystřídalo písemnictví rozpadlé do dvou spisovných jazyků: dolnolužického a hornolužického. Ve 20. století se v lužické literatuře objevují vedle témat národnostního a sociálního útlaku také modernistické (symbolistické a expresionistické) tendence, které mají výrazně interkulturní rysy. Lužická literatura je neustále konfrontována s literaturou německou, v Dolní Lužici pak také s literaturou polskou a v Horní Lužici s českou.[41]

Střední Evropu ohraničuje na severu opomíjený region Slezsko, v jehož slovesné kultuře se mísí řada rozmanitých tradic. Vznikla

---

[41] K situaci v první polovině 20. století srov. monografii Dietricha Scholzeho *Stawizny serbskeho pismowstwa 1918–1945* (SCHOLZE, 1998).

zde literární díla psaná latinsky, německy, polsky, česky, hebrejsky a také v jidiš. V několika jazycích tvořili slezští exulanti v západoevropských metropolích. Literárně a kulturně historická kompendia však pojednávají o slezských autorech v rámci konkrétních národních literatur. V nábožensky, národnostně nebo sociálně složitých epochách (baroko, romantismus a naturalismus) vytvářejí Slezané vrcholná díla – Angelus Silesius, Andreas Gryphius a Gerhart Hauptmann v německém jazyce (své světově proslulé drama *Tkalci* však Hauptmann koncipoval ve slezsko-polském nářečí), Petr Bezruč v jazyce českém. Ojedinělým plodem úsilí o umělecký výraz slezské identity je tzv. laština, kterou jako literární jazyk na základě rodného frýdeckého dialektu, prvků opavského nářečí, spisovné češtiny a polštiny vytvořil lašsky a německy píšící básník Óndra Łysohorsky (vlastním jménem Ervín Goy).

Východní okraj středoevropského kulturního areálu má dva pozoruhodné multikulturní regiony: Halič a Bukovinu. Prusko i Rusko praktikovalo ve svých záborech velmi tvrdé formy kulturního útlaku (obdobně si počínala maďarská vláda na Slovensku), v rakouské Haliči (podobně jako v českých zemích v období habsburské monarchie) se dařilo střednímu i vysokému školství (univerzity v Krakově a ve Lvově), kulturním časopisům vydávaným nejen v němčině, ale i v polštině (*Życie* a *Chimera*). Krakov se dokonce stal jedním z důležitých center modernismu ve středovýchodní Evropě.

Bukovina je dnes ukrajinskou periférií, ale před 1. světovou válkou byla zajímavou multikulturní oblastí habsburské monarchie. Černovice (německy Czernowicz/Tschernowitz, rumunsky Cernăuţi, ukrajinsky Чернівці, *v jidiš* ייִוואָנערשט, hebrejsky ציבונר׳צ) jako hlavní město Bukoviny pulzovalo kulturním životem, což byla především zásluha velmi početné židovské komunity (druhé největší ve střední Evropě), jejíž kulturní elita studovala na rakouských, německých, švýcarských a francouzských univerzitách, vracela se domů budovat vlastní černovickou univerzitu a vytvářela literární díla paralelně v několika jazycích.

„Černovická básnická škola“ je pojmem literárních dějin německých, rakouských, rumunských a ukrajinských, ale i kapitolou v dějinách literatury jidiš. Z řady bukovinských básníků je nutno zmínit alespoň židovského básníka Paula Celana, který byl skutečnou

interkulturní osobností: v Černovicích navštěvoval hebrejskou školu, rumunské a ukrajinské gymnázium, univerzitu (studium anglistiky), přes Bukurešť a Vídeň dospěl do Paříže. Cizí a jiné (nevyslovitelné) tvoří osu zamlklých reflexí básníka, jehož význam pro evropskou poezii druhé poloviny 20. století je srovnatelný s významem, který má pro první polovinu století Rainer Maria Rilke.

Velmi málo jsou prozkoumány vzájemné souvislosti umělecké tvorby a náboženské orientace. Na jedné straně brání hlubšímu poznávání evropské kulturní historie tradovaná klišé o projevech katolicismu, protestantismu, pravoslaví či judaismu v umělecké kultuře, na straně druhé pak tzv. politická korektnost, která nedovoluje otevřeně psát o reálných problémech.[42] Od osmdesátých let 20. století se objevují pokusy o pojmové uchopení složitých kulturních konstelací. Györdy M. Vajda užívá výrazu *marginální literatury* (VAJDA, 1983, s. 5), v angličtině a ve francouzštině se pro označování tzv. malých severoamerických literatur používají výrazy *minority literatures* či *littératures minoritaires.* Jako méně zatížené myšlenkovým stereotypem "centrum versus periférie" se jeví pojem *Grenzliteratur*, který doporučuje Aleksandar Flaker v souvislosti se slovinskou literaturou v Korutanech a italsky psanou literaturou v Istrii (FLAKER, 1986, s. 105). Dionýz Ďurišin razil v mezinárodním kontextu termín *specific interliterary communities* (ĎURUŠIN, 1984, s. 211).

Cizí jazyk, který užívají autoři k vytváření děl *cizí literatury*, je nespolehlivým příznakem *cizosti* slovesného uměleckého díla. Tento jev je patrný zejména v *recepci cizích literatur* v prostředí mnohonárodních a vícejazyčných kultur – sankcionováním dialektů kulturních metropolí dochází často ke vzájemnému oddalování regionálních literatur. Teoretické koncepty *recepce cizích národních literatur*, které manifestují svou kulturní neutralitu, jsou často zatíženy kauzálním myšlením a hegemonistickými nároky kultur velkých národů. Je to zřejmé již z termínů *source text* či *terget text,* podobně je tomu v češtině u termínů *pramen, výchozí* a *cílový text* nebo analogických

[42] Ve středoevropském regionu se náboženské odlišnosti často bagatelizují. Avšak i v užším katolickém kontextu jsou značné rozdíly mezi jednotlivými oblastmi. Např. moderní česká katolická poezie je především moderní poezií, zatímco na Slovensku je náboženské zaměření katolické tvorby dominantní.

pojmů jako *vysílající a přijímající kontext* nebo *cílová kultura*, které jsou založeny na deterministické představě komunikačního řetězce, v němž se informace pohybuje lineárně od zdroje (pramene) k příjemci (cíli).

Tuto jednostrannost se pokusil odstranit ve svém konceptu *meziliterárního procesu* slovenský komparatista Dionýz Ďurišin, který svou teorii rozvíjel postupně od konce šedesátých let 20. století. Jeho monografie *Teória literárnej komparatistiky* (ĎURIŠIN, 1975) byla přeložena do několika desítek jazyků. Postupně se však vůči literární komparatistice v tradičním pojetí stále ostřeji vymezoval a vytvářel sofistikovaný teoretický koncept meziliterárního procesu. Přijímání díla z cizí literatury funguje podle Ďurišina opačně než se běžně traduje – děje se směrem od *přijímajícího* kontextu ke kontextu *vysílajícímu*, protože o něm rozhoduje *recipující prostředí*, jehož *recepční strategie* je určována potřebami *přijímající literatury.*[43]

Podobně jako Ďurišin chápe proces přijímání literárního díla z cizí literatury také izraelský translatolog Gideon Toury ve studii *In Search of the Theory of Translation* (1980), která přinesla teorii uměleckého překladu nové podněty. Proces překládání charakterizuje Toury jako teleologický (*a higly teleological aktivity*). Podoba tohoto procesu pak závisí na požadavcích přijímajícího kontextu (TOURY, 1980, s. 30).

Řada poznatků interkulturně orientovaných vědních oborů vychází z analýz uměleckých děl. Pro studium utváření *nejednoznačných identit* mají zásadní význam díla literární, neboť jejich jazyk disponuje řadou prostředků, které umožňují *vícenásobné kódování*, jež je důležitým předpokladem interkulturní komunikace. Právě ve schopnosti vícenásobného kódování je spatřována kulturní hodnota literárních děl v současné společnosti. Neméně závažná je však také schopnost umělecké literatury kriticky reflektovat kulturní jevy a procesy, tzn. být *součástí kultury* a zároveň její *reflexí*. Mnohdy bývá podceňován význam *literární formy* jako hodnoty sui generis, a to nejen z hlediska estetického a komunikačního, ale též interkulturně filosofického.

---

[43] Srov. teoretickou publikační řadu Ďurišinova týmu *Osobitné medziliterárne spoločenstvá*, zejm. díl 6 (ĎURIŠIN, 1993).

Michael Hofmann klade důraz na literární formu jako podstatnou součást reflexe: slovesná umělecká forma podtrhuje *mnohoznačnost a komplexnost interkulturních konstelací*, neboť neidentifikuje, ale otevírá prostory reflexi; zobrazuje *jiné* ze „skutečnosti", imaginativně vytváří fiktivní světy, které se jeví jako *cizí* v protikladu k empirické realitě (HOFMANN, 2006, s. 14). O. Gutjahr charakterizuje vztah *literatury* a *kultury* jako *vzájemné odkazování*: literatura spoluutváří kánon symbolických výrazových forem dané kultury, zároveň tento kánon ve svých konstrukčních podmínkách reflektuje a otevírá inovacím (GUTJAHR, 2002, s. 365).

Jak bylo zmíněno při charakteristice interkulturní komunikace, je v současné xenologické diskusi patrný příklon k pojetí fenoménu *cizího* jako *relačního pojmu.* Gutjahr navrhuje rozlišovat z hlediska prostorové perspektivy tři *formy cizího* (jako vztahu alterity k sebeurčení):

- *ležící na oné/druhé straně* (v principu nedisponibilní a nepřístupné)
- *neznámé vnější* (je protikladem důvěrně známému prostoru vlastního těla, rodiny, sociální skupiny)
- *vpád do vnitřního prostoru* definovaného jako vlastní (GUTJAHR, 2002, s. 360).

Pozoruhodným žánrem, který se neustále proměňuje a zkoumá nejrůznější vztahy, je v evropských literaturách román. Zásadními proměnami prochází hlavní postava, zejména v podobě *antihrdiny.* V pikareskních románech 17. a 18. století je hrdinou *postava v pozici "mezi"* různými společenskými vrstvami a prostředími, a tak umožňuje čtenáři do té doby nebývale plastický vhled do existenciálních problémů člověka barokní Evropy. V 19. a 20. století je již románový hrdina v řadě aspektů (náboženském, sociálním, národnostním, sexuálním ad.) vyložený *outsider*. Stává se jakýmsi *mistrem cizoty* ve všech myslitelných podobách. V modernistických románech (ve zvlášť vyhraněné podobě u středoevropských židovských autorů) zakouší tento antihrdina tak intenzivní existenciální krizi, že hledá – v přeneseném i doslovném smyslu – jakékoli místo k životu.

Na překonávání propasti, kterou představuje *cizota,* se názory interkulturně orientovaných filosofů i literárních vědců značně liší. Na rozdíl od koncepcí multikulturalismu, které předpokládají společenský konsenzus, nabádají někteří autoři k nepodceňování *existenciální dimenze* zkušenosti *cizoty.* Hofmann upozorňuje, že *kontakt s cizím* nemusí vést k *překonání cizoty* – tento aspekt hraje důležitou roli při zkoumání interkulturních konstelací, protože v evropské tradici je silná tendence k bagatelizování *cizosti cizích kultur* a zahrnování *cizího* do univerzalistického modelu obecně lidského (HOFMANN, 2006, s. 16–17).

Z rozmanitých faset *cizoty* byla po staletí klíčová podoba *cizího* jako *dosud neznámého*, jež se vztahuje k *nevědomému*, ale i k možnosti vědění a poznávání. V tomto typu inscenování *vlastního* a *cizího* je pro estetizaci setkávání směrodatný *topos cesty.* Jako výrazné prototypy uvádí Gutjahr postavy dobrodruha, objevitele, badatele, uchvatitele či kolonisty. Tyto postavy se vydávají z *vlasti* hledat *cizí,* přičemž povinnost muže jít do *ciziny*, aby splnil úkol *nalezení sebe sama*, je účinným vzorcem západních literatur – od starořeckého eposu přes středověký dvorský epos (rytířský román) až k novověkému románu výchovnému (GUTJAHR, 2002, s. 360). Podobně je tomu také v orientálních literaturách, v nichž má *cesta k vlastnímu já* výrazně duchovní rozměr.

Recepce filosofických, náboženských a uměleckých textů tematizujících *princip probuzení* hraje od konce 19. století důležitou roli v řadě evropských literatur. V západoevropské modernistické próze vznikají pokusy o syntézu západní a východní tradice – tak je tomu například v dílech Hermanna Hesseho. V padesátých letech 20. století formuloval Hesse své interkulturní krédo v průvodním slově k japonskému vydání svých sebraných spisů:

> *„Dnes již nejde o to obracet Japonce na křesťanství, Evropany na buddhismus nebo taoismus. Máme a chceme se nikoli obracet a být obraceni, nýbrž otevírat se a rozšiřovat, poznáváme východní a západní moudrost ne již jako vzájemně se potírající mocnosti, ale jako póly, mezi nimiž život plodně pulzuje“* – překlad PK (HESSE, 1986, s. 258).

I po dlouhé době, která uplynula od Hesseho výroku, je zřejmé, že se dotýká jednoho z hlavních témat současných interkulturních studií. Zároveň představuje jeden z největších společensko-politických problémů dnešní doby.

3 Cesty k symbolismu v evropské poezii

Literární symbolismus bývá často spojován s představou estetické a ideové náročnosti nebo dokonce záměrné exkluzivity, která brání srozumitelnosti symbolistických textů. Nepochybně je pro tento umělecký směr příznačný silný vztah abstraktního myšlení a umělecké tvorby.[44] Dlouhá staletí byla spojitost myšlení a uměleckého tvoření v jazyce chápána jako bytostná a samozřejmá. Ve středověku se tato jednota postupně rozpadá a v centru pozornosti se ocitají artikulační mechanismy rétoriky a jejich aplikace ve sféře mimoumělecké. Novověk rehabilituje svobodné myšlení a básnickou kreativitu jako aktivity podstatné pro rozvoj lidského jedince i společnosti, skutečnou naléhavost však získává vztah myšlení a poezie až na přelomu 18. a 19. století.

Německý romantismus a francouzský symbolismus rozvíjejí dovednost všestranného a projasňujícího popisu jevů, která ve 20. století vešla ve známost jako fenomenologický popis. Výraz „fenomenologická redukce", který je s touto problematikou spojován, sugeruje představu významového zužování ve smyslu transformace jevu do podoby abstraktního principu. Filosof a literární estetik Zdeněk Mathauser upozorňuje na skutečnost, že fenomenologická redukce je pravým opakem redukcionismu ve smyslu ochuzení jevu, neboť „znamená naopak oproštění jevu od operací, jimž byl v takovémto zužujícím smyslu jev kdy podroben, a umožňuje jeho rozkrytí pod celým

[44] Souvislostí mezi myšlením a básněním si všímají mnozí autoři již ve starověku. V Evropě spojujeme systematickou reflexi této problematiky s antickým Řeckem a Římem. To však neznamená, že by se v mimoevropských kulturách netěšil vztah myšlení a básnické tvorby pozornosti. Kupř. ve starověké Číně se zkoumal vztah popisných básní *fu* a skladeb „o předmětech" *yong wu* k filosofické próze, v Indii fungovali védští žreci *rši* jako vzor mudrce *ádi-rši* i básníka *ádi-kavi* v nerozlišitelné jednotě. Také v japonské či korejské písemné tradici se objevují úvahy o propojenosti uvedených sfér lidské kreativity.

vějířem intencionálních aktů." (MATHAUSER, 2005, s. 18). Mathauser si je zároveň vědom jednoho z hlavních problémů racionálního zření, který spočívá v tendenci ke spekulativnímu přístupu: reflektováním své intence „vybočujeme ze zaměření na předmět a vnášíme do původní intence něco jí cizího, totiž smysl svého vlastního pozorování." (MATHAUSER, 2005, s. 27).[45]

Nový typ pozorování přinesl zásadní obrat ve směřování evropské poezie 19. století. Klasicistní, romantický i realistický popis prožitků lyrického subjektu, který pociťuje hlubokou sounáležitost s přírodou a prostřednictvím konvenčních pojmenování buduje konkrétní časoprostor svého života, je nahrazován básněním ve zcela jiném duchu. Zásadní rozchod s realismem představuje zejména tzv. artistní báseň, která opuštěním biografických skutečností, časové a prostorové konkrétnosti, ale i přírody jako životního prostředí, jehož je lyrický hrdina přirozenou součástí, ruší dřívější jednotu světa a empirické osoby.

Počátek odosobňování moderní evropské poezie, které bylo pro pozdější symbolisty důležitým prostředkem vyjadřování nových pocitů, nalézá literární komparatista Hugo Friedrich u Charlese Baudelaira. Převratná je z tohoto hlediska „poetologická" báseň *L'Albatros* ze sbírky *Les Fleurs du Mal* (Květy zla, 1857):

L'ALBATROS

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

[45] Podobně jako termín „fenomenologická redukce" bývá zjednodušeně užíván také pojem „intencionalita". Antonín Mokrejš zdůrazňuje, že intencionalita není pouhou zaměřeností "na" či pouhým směřováním "k", ale „*označuje celek proudícího subjektivního života, a v tomto smyslu jejím nejpříznačnějším rysem je specifická dvoupólovost, tj. členění intencionálních struktur podle předmětného pólu a pólu já*" (MOKREJŠ, 1969, s. 45).

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

(BAUDELAIRE, 1921, s. 19)

V českém překladu Vítězslava Nezvala:

ALBATROS

Dost často chytají si plavci albatrosy
tak pro pobavení; ti mořští tuláci
se vznáší za lodí, jež klouzá přes kolosy
na hořkých propastech a jež se kymácí.

Hned jak je položí na prkno u kormidla,
těm králům azuru, tak neobratným, žel,
poklesnou žalostně ta velká bílá křídla
jak vesla, visící jim podle jejich těl.

Jak neobratný je ten poutník z lodních snímků!
A jak je komický, on, jenž si nehraje!
Hle, jeden zastrčil mu do zobáku dýmku
a druhý opičí se po něm, kulhaje!

A Básník podoben je tomu králi mračen,
jenž lítá za bouře a vždycky bez hrůzy;
je také v exilu a mezi hejnem kačen –
i jeho perutě mu vadí při chůzi.

(NEZVAL, 1982, s. 386)

Báseň *Albatros* je zásadním příspěvkem k inovaci básnického jazyka druhé poloviny 19. století. Zároveň jde o text, který zakládá řadu podstatných strukturních rysů budoucího symbolismu jako uměleckého směru. Hlavním organizačním principem symbolistické básně je symbol, není však principem jediným. Charles Baudelaire a po něm symbolisté objevují dříve netušené možnosti literárního symbolu.[46] V citované básni se symbolický význam rozvíjí nenápadně z motivu albatrosa. Albatros není v tradici ptačích symbolů tak výrazně sémanticky zatížen (a to ani v hermetické tradici, k níž se Baudelaire více či méně otevřeně hlásí) jako je tomu např. u symbolu orla, sokola, holubice nebo labutě, a tak se může snáze obohacovat o nové konotace. Každá strofa básně přidává nový rys exotické, avšak bezútěšné situace albatrosa: pro pobavení je v zajetí držen pták, jehož přirozeností je vznášet se vysoko nad oceánem, s ničím a s nikým nespojen, ničím a nikým neomezován.

Podobnost albatrosa a básníka, která je explicitně zdůrazněna v poslední strofě, ruší proces denotace – namísto nutnosti dešifrovat podobenství se pozornost přesouvá k podobnosti tíživé existenciální situace a k jednotlivým společným rysům symbolického ptáka a básníka. Jinakost obou sémantických polí je budována posloupností kontrastů k okolí, které je protipólem velikosti, osamělosti a zdánlivé neužitečnosti.

Lyrický subjekt této – ale i dalších – básní Baudelairovy sbírky se tak výrazně odlišuje od básnického mluvčího v poezii realistů či novoromantiků tím, že utváří nová „pravidla" literární komunikace, nový vztah autora a čtenáře. Není již pouhou transpozicí autorského

[46] Centrální pozice symbolu na ose denotace – konotace vede někdy ke strnulosti, jindy naopak významové dění literárního díla pozoruhodně dynamizuje, když směřuje k trsům dílčích metafor, z nichž vyrůstá celkový symbolický význam lyrické situace.

subjektu (jako konkrétního psychofyzického individua) do lyrického „hrdiny“. V kontrastu k tomuto tradičnímu, konkrétnímu typu lyrického subjektu vytváří Baudelaire subjekt abstraktní, který je sice také zmítán běsy nové doby, zároveň však od ní získává prostřednictvím reflexe jistý odstup. Básnický text se tak v pravém slova smyslu stává událostí, která se děje s každou novou čtenářskou konkretizací.

Úzkost z existence v komplikovaném světě moderní doby zakouší čtenář prostřednictvím abstraktního lyrického subjektu zprvu naléhavě, neboť se může – nerušen tradičními privátními smutky autora – nořit do proudu více či méně abstraktních představ, které obsahují (řečeno termínem Romana Ingardena) “místa nedourčenosti“.[47] Významové dění textu se nevyčerpává pouhým dosazením čtenářova vlastního životního “materiálu“ do oněch “prázdných míst“, ale pokračuje reflexivní fází, v níž jsou pocity ohrožení lidské existence prostřednictvím pojmového zpracování izolovány ze sféry dosud jen citové. Z hlediska čtenářské recepce literárního díla dochází ke zdánlivému paradoxu odplavování emoce smutku právě vnímáním „smutné“ básně.

V symbolistické poezii se mnohem výrazněji než v poezii realistické nebo novoromantické uplatňuje symbol způsobem, o kterém mluví filosof Zdeněk Neubauer:

> *„Symboly jsou tak vyjádřením smyslu, v němž se určitá částečná zkušenost vztahuje k celkové zkušenosti a v němž jednotlivé skutečnosti náležejí ke skutečnosti celé.“* (NEUBAUER, 2007, s. 252).

---

[47] Polský filosof a estetik Roman INGARDEN (1893–1970), žák Edmunda Husserla, soustředil své pronikavé úvahy o souvislostech filosofické a estetické problematiky uměleckých děl do knih *Das literarische Kunstwerk* (1931, česky vyšlo v Odeonu v roce 1989), *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937) a *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962). Na základě detailní analýzy literárních děl formuloval tezi o heterogenitě komponent, které vytvářejí slovesné umělecké dílo – rozlišuje čtyři základní vrstvy, z nichž hlavní je vrstva jazykových významů. Zkoumání souhry významových prvků různých úrovní a jejich intencionálních korelátů dovedlo Ingardena k fenomenologickému popisu způsobů artikulace fiktivního světa uměleckého díla literárního i neliterárního.

Pozdější západoevropští symbolističtí básníci dále posilují subjektivní ráz symbolu, který je tak lépe uzpůsoben ke komunikování značně abstraktních obsahů. Subjektivizace symbolu se týká poezie Paula Verlaina, Stéphana Mallarméa, Arthura Rimbauda a Paula Valéryho, belgických básníků píšících francouzsky, zejména Alberta Mockela, Maurice Maeterlincka, Émila Verhaerena, ale i vlámsky (např. Karl van de Woestijne).

Především Stéphane Mallarmé měl zásadní vliv na básníky, ale i další umělce v západní a střední Evropě, kteří odmítali tradiční desktriptivismus ve sféře poetologické a racionalistický pozitivismus v oblasti ideové. Sám výstižně charakterizoval vlastní poetiku, když formuloval svou představu moderní poezie:

> *„Domnívám se, že je nutné, aby se činily pouze narážky. Rozjímání o předmětech, prchavý zjev snů jimi vzbuzených – už to je píseň... Pojmenovat nějaký předmět znamená potlačit tři čtvrtiny básnického požitku, jejž tvoří rozkoš pozvolného uhadování; sugerovat jej, to je sen... Ryzí básnické dílo obsahuje výmluvné mizení básníka;“* (MALLARMÉ, 2010, s. 53)

Požadavek „mizení básníka“, důraz na vnímání básnického textu, na jeho konstruovanost, odklon od možnosti racionální verifikace – to byl ve své době ojedinělý přístup k literární tvorbě. Hluboký zájem o Mallarméa a potřebu vyrovnávání se s jeho poezií můžeme sledovat nejen v západní Evropě, ale také u básníků středoevropských, zejména u Rainera Marii Rilka a Karla Hlaváčka.

Často se u Mallarméa oceňuje jeho mimořádný cit pro hudební kvality verše a schopnost evokovat jemné odstíny melancholických nálad. To vše zvládá Mallarmé s nebývalou virtuozitou, zároveň však nerezignuje na stěžejní problematiku lidské (umělecké) existence, které se novoromantická poezie zmocňovala egocentricky. Pozoruhodná je také Mallarméova schopnost zapojovat antikvované a nánosy tradičních významů znehybněné představy do řady dílčích kontextů, z nichž až v celku básně náhle vyvstane lyrická situace, jejíž existenciální význam nekoresponduje s poetickými rekvizitami. Následující Mallarméova báseň (bez názvu) navazuje na snahy Charlese Baudelaira ve výše zmiňované „poetologické“ básni:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'éxil inutile le Cygne.

(MALLARMÉ, 2010, s. 86)

V českém překladu Oty Nechutové:

Zda dnešek panenský, vroucí a přesvětlý
dychtivým úderem křídla nám rozbít míní
ztracené jezero, jež děsivá zpod jíní
průhledný ledovec letů, jež nevzlétly!

Pták, labuť minulá, si vzpomněl, že zde dlí,
ač mocný v zápase, už bez naděje nyní,
že nepěl o kraji, kam spěchali žít jiní,
než trýzně jalové zimy tu rozkvetly.

Šíj se mu zachvívá tou bílou agonií,
jíž země stíhá ty, kteří ji opomíjí,
ne děsem z hmoty však, jejímž je zajatcem.

Sem určen prodlením ve vlastním čistém jase,
přelud se znehybní tím pohrdavým snem,
jímž labuť v neplodném exilu odívá se.

(MALLARMÉ, 2010, s. 87)

Paul Valéry, který sám ve své poezii kombinoval básnickou imaginaci a intuici se schopností racionální analýzy, prezentoval ve svých esejích Mallarméa jako svého učitele, který přistupoval k básnické tvorbě novým způsobem:

„Nahradil naivní touhu, instinktivní nebo tradiční (což znamená málo promyšlenou) činnost svých předchůdců umělou a přepečlivě zdůvodněnou koncepcí, ke které dospěl jistým druhem analýzy. [...] Jeho názory ho nutně přivedly k tomu, že spřádal a vytvářel kombinace značně vzdálené těm, kterým běžně přisuzujeme „jasnost" a kterým díky zakořeněnému zvyku tak snadno rozumíme a přitom je ani nevnímáme." (VALÉRY, 1990, s. 189)

Romanista a komparatista Václav Černý zdůrazňuje vedle Mallarméova intelektualismu také duchovní rozměr básníkova hledání:

„[...] básník hledá, objevuje a konstruuje významy duchovní, skutečnosti používá, ale nevyjadřuje ji: krása je věc z čirého ducha, samoúčelná, [...] naopak svět je tu jen proto, aby vyústil v umění (lem onde exite pour aboutir à un livre, svět existuje, aby končil knihou). Básník je l'Initié, Zasvěcenec duchovních významů, Mág, jenž – opíraje se nohou o konkrétní svět a život, jichž se štítí – uskutečňuje hyperbolu, tj. přeskok onam (les aut dans l'au-delà), z toho konkrétního a věcného světa říše duchovních podstat a významů ..." (MALLARMÉ, 2010, s. 95).

Metodu objektivizující introspekce, která kombinuje citáty z „klasických" symbolistů s aluzemi na texty „nízkých" lyrických žánrů, rozvinul ve své tvorbě anglicky, ale i francouzsky píšící americký (po roce 1913 v Anglii zdomácnělý) pozdně symbolistický básník Thomas Stearns Eliot (1888–1965). V Eliotových básních dochází k oslabování

významu jednotlivých stylových rysů, pro konstituování smyslu silně heterogenního textu jsou důležité proměny citové atmosféry symbolických situací – tento rys je patrný v básni *The Waste Land* (1922, Pustá země):

[...]
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind
Wo weilest du?

(ELIOT, 1930, s. 9–10)

V českém překladu Jiřiny Haukové a Jindřicha Chalupeckého:

[...]
Léto nás překvapilo, přicházejíc přes Starnberger See
s přeháňkou deště; zastavili jsme se v kolonádě
a šli jsme dál v slunci až do Hofgarten
a pak u kávy hodinku povídali.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
A když jako děti jsme bývali u mého bratrance,
arcivévody, svezl mne jednou na saních
a já jsem se bála. Řekl mi, Marie,
Marie, drž se dobře. A jeli jsme dolů.
Na horách, tam se cítíte volně.
Čítávám dlouho do noci a v zimě odjíždím na jih.

Jaké to jsou kořeny, které se prodírají, a jaké to větve vyrůstají
na tomto kamenném rumišti? Synu člověka,
ty to nevíš ani neuhodneš, neboť znáš
jen kupu rozbitých model, kam bije slunce
a kde suchý strom nechrání, cvrček nedá úlevu
a na suchém kameni nezazní voda. Jen
tady pod touto červenou skalou je stín,
(pojď v stín této červené skály,)
a já ti ukážu něco docela jiného, než
je tvůj stín, ráno kráčející za tebou,
a než je tvůj stín, večer jdoucí ti vstříc.
Ukážu ti strach v hrsti prachu.

Frisch weht der Wind
der Heimat zu
mein Irisch Kind
wo weilest du?

(ELIOT, 1996, s. 48–49)

Anglista a amerikanista Otakar Vočadlo věnoval pozornost diametrálně rozdílným názorům na Eliotovo básnění:

> *„Někteří považují jeho básně za frivolní a nelogickou změť nesouvislých prvků, spojených saxofonovým rytmem, jiní nás varují, že mu křivdíme, blížíme-li se mu svým intelektem.“* (VOČADLO, 1947, s. 162–163)

Vočadlo oceňuje imaginaci a rytmus Eliotových básní. Z ideového hlediska považuje některé básně za jasné a výstižné, jako například *The Hollow Men* (Dutí lidé). Tuto báseň označil za ”skvělou charakteristiku duševní prázdnoty zmechanizovaného moderního člověka.“ (VOČADLO, 1947, s. 166–167)

Z hlediska problematiky, o jejíž nastínění zde usiluji, je důležitý postřeh anglisty Zdeňka Stříbrného:

> *„Nesporné je, že se jeho (Eliotova – pozn. PK) poezie vyznačuje přitažlivou jasností jednotlivých obrazů i dráždivou zamlžeností celkového směřování. Působivě uvolněné rytmy, připomínající místy jazzovou hudbu, občasné zvučné rýmy a originální metafory ještě umocňují magické kouzlo básníkova projevu.“* (STŘÍBRNÝ, 1987, s. 758).

Inovace básnického jazyka cestou nového pojetí konkrétnosti (až reliéfní výraznost dílčích metafor) a abstraktnosti (odosobňování lyrického subjektu, odkazy k existenciálním problémům odumírající západní civilizace), tzv. hudebnost symbolistického básnického textu (fonocentrismus Mallarméa, Rilka, ale i dalších pozdních symbolistů) – to jsou nápadné rysy nového směřování poezie. Nemalou roli však sehrává též objevování východních náboženství. Kupř. pro Eliota měl značný význam buddhismus – koncept odosobnění bývá spojován právě s abstraktností buddhismu v porovnání zejména s křesťanstvím. Podle P. Ackroyda inklinoval Eliot k buddhismu právě v době práce na *Pusté zemi* (ACKROYD, 1984, s. 37).[48]

---

[48] Také pro Rilka je ve středním a pozdním období tvorby fenomén „buddhovství“ důležitý (objevuje se v desítkách básní, ve čtyřech dokonce přímo v názvu).

Eliotovo hledání celistvosti poznání a zkušenosti má svou filosofickou fázi (studium filosofie a disertace o myšlení F. H. Bradleyho), která bývá kladena do protikladu k pozdější tvorbě básnické. Anglista a překladatel Martin Hilský naopak zdůrazňuje komplementárnost obou přístupů:

> *„Báseň tak měla zprostředkovat metafyzickou či mystickou zkušenost, kterou Bradleyho filosofie zkušenosti vyjádřit nemohla. Eliot jakoby musel rozšířit svou filosofii o báseň – bez této básně by filosofie pro něho neměla smysl [...] Takovou básní, básní za filosofií, básní metafyzické zkušenosti je* Pustá země.“ (HILSKÝ, 1995, s. 83).

K západnímu okruhu symbolistů lze přiřadit intelektuálního vůdce berlínské literární skupiny Stefana Georga, který byl vychován a vzdělán německo-francouzsky a úzce spolupracoval s francouzskými symbolisty a intelektuály. George píše texty vysoce artistní, podobně jako Baudelaire či Mallarmé zaměřuje svou imaginaci na vnitřní prostory, v nichž se snaží zachránit a uskutečnit niternost prostřednictvím zvnějšnění. Tak je tomu např. v básni *Im Park*:

IM PARK

Rubinen perlen schmücken die fontänen
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl
In eines teppichs seidengrünen strähnen

Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.
Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal.

Die jenen wonnetag erwachen sahen
Empfinden heiss von weichem klang berauscht
Es schmachtet leib und leib sich zu umfahnen.

Der dichter auch der töne lockung lauscht.
Doch heut darf ihre weise nicht ihn rühren
Weil er mit seinen geistern rede tauscht:

Er hat den griffel der sich sträubt zu führen.

(GEORGE, 2005, s. 28)

V českém překladu Jindřicha Pokorného:

V PARKU

Vodotrysk v rubínových zářích krásní,
s knížecí slávou míří k hlubinám,
do koberců a nespočetných třásní,

hedvábných, zelenavých, tam, kde sám
sní básník; ptáci důvěřiví, smělí,
blíží se k jeho síni, k stinným tmám.

Mnozí už s ohněm v srdci uslyšeli
něžný hlas touhy, vzešel její den
a objímat se chtějí těla s těly.

Básníka také vábí, ale ten,
kdo vybídl své duchy k rozhovoru,
nesmí být jeho hudbou omámen!

Pisátko zvedá, třebas plný vzdoru.

(HONZÍK et al., 1984, s. 79)

George se již ve svých prvních básnických sbírkách zcela oprostil od tradice lyrického záznamu prožitků, odvrhl i pravopisné normy (interpunkce, psaní velkých písmen) a soustředil veškerou energii k vytvoření komplexní básně, která osciluje mezi přírodní lyrikou a poetologickou reflexí. V básni *Im Park* dochází k obousměrnému

významovému proudění, ve kterém je oblíbený romantický a secesní motiv parku jako umělecky dotvořené přírody využíván k reflexi umělecké i lidské situace básníka.

Významové dění básně *Im Park* dynamizuje svár tradice a modernosti. George oživuje v modifikované podobě tradici pevné formy tercíny, spojuje ji však netradičně s nepoetickým abstraktním fenoménem. Novoromanticky působí motiv básníka v umělé "přírodě", který je pohroužen do vlastních myšlenek. Lyrický subjekt básně se neoddává tradičnímu romantizujícímu snění, není ani v pokušení plynout s přírodou, ale reflektuje fenomén básnického tvoření, specifické umělecké práce.

U symbolistických básníků spjatých s kulturním a duchovním prostorem habsburské monarchie (Rainer Maria Rilke, Otokar Březina nebo Karel Hlaváček v Čechách, Ivan Krasko a Vladimír Roy na Slovensku, Hugo von Hofmannsthal v Rakousku, Stanisław Wyspiański či Jan Kasprowicz v rakouském záboru dnešního Polska) lze sledovat zaujetí sociální tematikou, především v podobě soucítění se slabými. Příznačné je pro tyto autory přesvědčení o přirozeném propojení různých forem bytí, jehož základní charakteristikou není forma, ale intenzita. V básních tematizují velice často lásku a smrt, tzn. existenciální situace, ve kterých lyrický subjekt vnímá bytí nejintenzivněji.[49]

Stěžejní místo v tvorbě a literárně estetických reflexích symbolistických básníků zaujímá sféra imaginace. V poezii a úvahách předchůdce symbolistů Charlese Baudelaira[50] není imaginace uměleckým postupem, který by smyslovým vjemům propůjčoval subjektivní významy. Imaginace je pro Baudelaira objektivní silou, jejímž prostřednictvím vnímající subjekt zakouší v barvách, zvucích, vůních a z nich vystavěných analogiích a metaforách duchovní bytí věcí. Pomocí imaginace rozkládá lyrický subjekt Baudelairových básní

---

[49] V západní Evropě se na konci 19. století stává módou hledání alternativní spirituality ve východních náboženstvích, v theosofii apod. U básníků, kteří pocházejí z kulturního okruhu habsburské monarchie, je patrné úsilí o vystoupení ze sebe samého nikoli jako projev zoufalství melancholického lyrického subjektu, ale spíše jako nezbytný předpoklad nastoupení cesty k vlastnímu, autentickému já.

[50] K problému nepředmětného myšlení srov. Ladislav Hejdánek (1990): *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*. Praha: Oikoymenh, s. 158 n.

předmětnou skutečnost a z prvků očištěných od nánosů zapomnění skládá zcela nový svět básně.

Podobně hermetický je svět básní Stéphana Mallarméa, třebaže v něm nejde o ustalování nové skutečnosti, která koresponduje s prožitky lyrického subjektu. Mallarméova *poésie pure* se děje rozrušováním vazeb, v nichž se ocitají slova v instrumentální komunikaci – je popřením banální reality, proti které básník staví realitu nové, svobodné poetické řeči. Jazykově reflexivní dimenze moderní symbolistické a postsymbolistické poezie má rozmanité podoby. Zajímavé je důsledné spojování symbolické funkce s reflexí procesu osobního zrání lyrického subjektu. Básnická reflexe se u symbolistů nezaměřuje na vnější předměty (a dokonce často ani ne na situace), nýbrž na samotný děj vnímání a prožívání. U Rainera Marii Rilka ústí tato snaha až v reflexi procesu myšlení v obrazech.

Řada Rilkových básní je stylizována jako dialog lyrického subjektu se sebou samým. Tato vrstva Rilkových básní bývá někdy spojována s fenoménem sebezpředmětnění nebo přímo narcismu. Psychoanalyticky orientovaní interpreti však opomíjejí zásadní rozdíl mezi lyrickým subjektem Rilkových básní a lidmi s narcistní poruchou osobnosti: myšlení lidí s touto poruchou krouží kolem bludu, který má sice také povahu symbolu, ale slouží stereotypně jedinému archetypu.[51] Rilkovo dílo láká badatele uměnovědných oborů, ale také filosofy, psychology, religionisty, teology a další k promýšlení podstatných problémů moderní doby (otázky filosofické povahy zkoumal prostřednictvím Rilkova díla kupř. Martin Heidegger, teologické problémy zejména Romano Guardini).

Nové impulsy poskytla rilkovskému bádání německá literární teoretička Käte Hamburger porovnáním Rilkova básnění a filosofování Edmunda Husserla. Hamburgerová vyslovuje tezi o hlubší typologické souvislosti poznávacích a zobecňujících postupů v dílech R. M. Rilka a E. Husserla (HAMBURGER, 1971, s. 83 n.). Svébytnost Rilkovy poezie spatřuje ve schopnosti hledat a nalézat originální uměleckou cestou odpovědi na otázky filosofické povahy.[52] Proti aplikaci

---

[51] Blíže zkoumá tuto problematiku z pomezí estetiky a psychologie Vladimír Borecký (1998) ve studii *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum.

[52] Zajímavý je názor, který v polovině 20. století formuloval Otto Friedrich Bollnow, že

principu fenomenologické redukce při interpretaci Rilkovy poezie, k níž přistoupila Käte Hamburger, má zásadní námitky Wolfgang G. Müller, a to zejména ve studii *Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne* (MÜLLER, 1999, s. 214–235).

Lyrické ztvárnění principu fenomenologické redukce sleduje K. Hamburger na slavném Rilkově textu z období "básní-věcí" (Ding-gedichte) – na básni *Der Ball* (ze sbírky *Neue Gedichte*):

DER BALL

Du, Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug
noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freiläßt – , uns sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hinde zuzufallen.

(RILKE, 2003, s. 585)

u Rilka jde o utváření myšlenky ve zvláštním smyslu, neboť se děje v hloubce, kde myšlení a básnění ještě nejsou rozpadlé. (BOLLNOW, 1956, s. 142)

V českém překladu Jindřicha Pokorného:

MÍČ

Jsi koule, která výškám dává v letu
teplo dvou dlaní s klidnou drzostí
jako své vlastní. To, co na předmětu
nelpí, to, co nejsnáz oprostí

od řádu věcí, byť má jejich řád
natolik, že k nám nenápadně, lehce
z pořádku vnějška náhle vklouznout nechce,
do tebe vklouzlo. Zvolíš let či pád?

Doposud váhá. V kolmém stoupání
zdá se, že razil cestu svému hodu;
teď se ho zříká, už se naklání,
strne, a v tom jsou do nového bodu
na jeho pokyn hráči zahnáni,
tak jako při taneční proměně.

Nakonec všemi vítán slétne z výše,
rychle a prostě, nechtěně
do prstů jako do protáhlé číše.

(RILKE, 1990, s. 167)

Tématem fenomenologické redukce uskutečněné v básni *Der Ball* je věcnost míče, resp. míčovost věci – předmětu odlišujícího se od ostatních spojením kulatosti s možností být vržen rukama do vzduchu. Prostorové představy, které jsou postupně rozvíjeny v kontextech horizontálním, vertikálním i hodnotovém, se objevují i v Rilkově pozdní lyrice. Spoluhráčem věčnosti je zde nekonečný pohybu vesmíru, ve kterém patří pád a let k základním rytmům bytí.[53]

[53] "Kosmické" významy v Rilkově pozdním díle analyzoval Otto Friedrich Bollnow (BOLLNOW, 1956, zejm. s. 240–250 n.)

Wolfgang G. Müller upozorňuje na Husserlovu přednášku *Ding und Raum* (1907) a na Husserlův dopis Hugovi von Hofmannsthal z téhož roku, ve kterém Husserl píše o příbuznosti "fenomenologického zření" a "estetického zření" v "čistém umění" (MÜLLER, 1999, s. 221). Při výkladu básně *Die Treppe der Orangerie* (Schody oranžerie) zdůrazňuje Müller zvláštnost percepční zkušenosti, která je založena na pohledu z perspektivy věcí, tzn. odspodu – schody evokují kulturu absolutního království minulosti paláce.

Prezentováním náhledu věcí Rilke vtahuje do hry ony "odstíny", o kterých v přednášce mluvil Husserl, což Müller vysvětluje jako specifičnost poetického vnímání (MÜLLER, 1999, s. 223). V podobných případech (vedle zmíněných textů např. v básni *Quai du Rosaire*, v níž Rilke vytváří obraz večerního ticha nad střechami – ticha, které pomalu ochutnává bobule ze sladkých hroznů zvonkohry visící do nebe) hraje podle Müllera zásadní roli Rilkova svébytná metaforika, jejíž pomocí se "fenomenologické" dobírá k "poetickému" (MÜLLER, 1999, S. 224).

V Rilkově poezii se napříč jednotlivými sbírkami vyskytují určité vrstvy básní, které krouží kolem problémů, jimiž byl básník celoživotně uhranut. Jedna z vrstev, jejichž motivy se objevují kontinuálně i v Rilkově esejistice a korespondenci, tematizuje problém možností a mezí poznávání. Texty tohoto typu si uchovávají ve všech obdobích Rilkova života výrazně reflexivní ráz, postupně však sílí i jejich významy existenciální.

Přibližování se k hranici nevyslovitelnosti není specifikem Rilkovy tvorby, ale objevuje se také u dalších symbolistů. Někteří básníci reagují umlkáním (Artur Rimbaud nebo Stéphane Mallarmé), jiní změnou druhů a žánrů (Otokar Březina přestal psát poezii a začal psát eseje, Hugo von Hofmannsthal opustil lyriku a věnoval se psaní lyrických dramat) nebo přerušením práce na životním díle (Rilke přerušil na celé desetiletí psaní *Elegií z Duina* a věnoval se jiným básnickým, prozaickým a esejistickým textům). U některých symbolistických básníků se spojuje cesta za poznáváním "čistých fenoménů" s mystikou (v podobě modifikované mystiky estetické). Ve středoevropském kontextu je takovým autorem Otokar Březina, jehož některé básně a eseje představují pozoruhodnou paralelu k tvorbě Rilkově (srov. KUČERA, 2008, s. 49–57).

Složitým problémem je dichotomie symbolu a metafory v básnickém jazyce R. M. Rilka. Rilkův vztah k symbolu a k metafoře se v průběhu tvorby proměňuje, rozdíly jsou i v symbolickém chápání celkové lyrické situace jednotlivých textů. Přinejmenším v Rilkově středním období lze mluvit o tendenci k vytváření symbolických významů či alespoň situací. V Rilkově pozdní lyrice – podobně jako například v tvorbě Otokara Březiny – lze u řady zdánlivě symbolických významů pozorovat sílící tendenci k metaforizaci.

V Březinově poezii dochází postupně k proměnám ve výstavbě metafor. Patrný je tento proces počínaje sbírkou *Větry od pólů*. Do prostorů bytí nejen rostlin, ale i zvířat a věcí pronikají stále častěji abstraktní představy – vzniká simultánní hra, ve které se rozvíjejí metaforické významy při postupném vzájemném průniku několika sémantických polí, jako např. v básni *Příroda* (ze sbírky Větry od pólů):

PŘÍRODA

Hudbou hrály ukryté prameny a den můj k ní zpíval svou píseň
na březích melancholických.
Smutek dávného žití, z něhož jsem vyšel, dechl mi z vůní
a z hovoru stromů a z těžkého zvonění hmyzu nad vodami,
a celá staletí ležela mezi mou rukou, jež trhala květy, a jimi,
mezi mým zrakem a tajemným světem,
jenž tisíci tázavých pohledů v duši mou němý se díval.

Oblaky setměly západní slunce. A duše má ptala se větrů:
Jsou to oblaky přicházející nebo odcházející?
Odmlčely se větry, v poslušná zrcadla se zhladily vody,
a hvězdy, jak ohně hasnoucí v studených vlnách svítících moří,
vřely a šuměly nade mnou, neviditelné:
Světlo umírá jenom příchodem ještě většího světla,
ještě většího, většího světla.

(BŘEZINA, 1933, s. 121)

V Březinových textech dochází často k efektu zrcadlení, vlnění, rezonování. Tento princip hraje důležitou roli nejen v poezii a ve výtvarném umění, ale také v přírodních vědách. Se secesními

tendencemi na přelomu 19. a 20. století má jak Březinova, tak i Rilkova poezie mnoho společného v rovině tematicko-motivické výstavby (barevnost odvozovaná od drahých kamenů, slunce, kontrast černé a bílé, křivky vycházející z vlny, rostlinné motivy, labutě, zrcadla atd.) a v rovině kompozičních postupů (zrcadlení a postupné ustalování významu, proměnlivý rytmus dílčích pasáží textu a jejich kontrastní budování). U obou autorů jsou významné také proměny metafory a symbolu – odvážnými inovacemi narušují ustálené představy o utváření těchto artikulačních mechanismů. Rudolf Jílek charakterizuje proměny, ke kterým v poezii Otokara Březiny postupně dochází:

> *"Březinova metaforizace znejisťuje hranice mezi metaforou a symbolem a valná část metafor vzhledem k jejich směřování k transcendentnu, obecnosti, popř. i opakování jsou "skryté" symboly a patří do Březinova symbolického kódu. Avšak postupné pronikání do sfér duchovního světa a reflektování složitých vztahů k němu (např. vytváření adekvátních rolí básnickým mluvčím) si vyžádalo tvorbu ústředních symbolů, které sugestivněji naznačují nepostižitelné a současně zachovávají nebo dokonce rozšiřují oblast skrytého, tajemného. Ty se zčásti shodují se symboly sakrálními (i v širším smyslu), pomineme-li jejich případnou obměnu, zčásti čerpají ze symbolického kódu romantismu, např. symboly postav: vinaři na vinicích srdce, zajatci hvězd a snů, Bezejmenný, záhadný cizinec, vězeň."*[54]

Lyrické postavy Březinových básnických textů dosud nejpodrobněji popsal Oldřich Králík.[55] Mohlo by se zdát, že tvorba takových symbolických postav redukuje poznávací možnosti symbolistické poezie. Králík detailně doložil, že u Březiny je tomu právě naopak. V závěru své monografie Králík souhrnně konstatuje:

---

[54] Rudolf JÍLEK: Metaforizace v Březinových sbírkách. In: *Česká literatura*, 1997, roč. 45, č. 1, s. 16–27, zde s. 18.

[55] Oldřich KRÁLÍK: *Otokar Březina. 1892–1907. Logika jeho díla*. Praha: Melantrich, 1948.

"Zevní formy jeho symbolismu, leckteré hieratické gesto a celková pathetičnost, jsou nutně cizí dnešnímu čtenáři. Ale důslednost, s níž se pokusil ve svém díle obejmout universalitu bytí, vzbuzuje dodnes podiv. V jedinečném heroismu tolikrát sražen hrůzou a zoufalstvím se zase vzepjal k novému ekstatickému rozletu. Proměňoval v slávu i své pády, zabíral stále širší kruhy skutečnosti." [56]

Březinovým, ale též Mallarméovým básněním se inspiroval dekadent Karel Hlaváček, jehož texty nesou stopy učitelů, ale vnášejí do symbolistické poezie originální tóny, zejména ryzí lyrismus a vše prostupující melancholii. Hlaváčkova melancholie se projevuje jednak rafinovanou fonostylistickou konstruovaností, jednak sémantickým gestem, které znepokojuje čtenáře tím, že ponechává napětí mezi sklíčeností a dekadentní estétskou pózu. Tak je tomu v básni *Hrál kdosi na hoboj*, která vyšla v časopise *Moderní revue,*[57] svými uměleckými kvalitami však zastínila většinu básní Hlaváčkovy vrcholné sbírky *Mstivá kantiléna*:

HRÁL KDOSI NA HOBOJ

Hrál kdosi na hoboj, a hrál již kolik dní
hrál vždycky navečer touž píseň mollovou
a ani nerozžal si oheň pobřežní,
neb všecky ohně prý tu zhasnou, uplovou.

Hrál dlouze na hoboj, v tmách na pobřeží, v tmách,
na plochém pobřeží, kde nikdo nepřistál:
Hrál pro svou Lhostejnost, či hrál spíš pro svůj Strach?
Byl tichý Pastevec, či vyděděný Král?

Hrál smutně na hoboj. Vzduch zhluboka se chvěl
pod písní váhavou a jemnou, mollovou...

---

[56] Oldřich KRÁLÍK: *Otokar Březina. 1892–1907. Logika jeho díla*. Praha: Melantrich, 1948, s. 505.

[57] *Moderní revue*, sv. 8, 1898, s. 110.

A od vod teskně zpět mu hoboj vlhkem zněl:
Jsou ohně marny, jsou, vždy zhasnou, uplovou.

(HLAVÁČEK, 1958, s. 156)

Jan Mukařovský charakterizuje Hlaváčkův styl prostřednictvím pojmu lexikální monotonie.[58] Mukařovský usiluje o popis struktury Hlaváčkových básnických textů a dospívá k důležitému zjištění, že u Hlaváčka se „postupnému odhalování celkového významu kontextu staví na odpor zdůrazněná nehybnost slovní zásoby" (MUKAŘOVSKÝ, 1948, s. 218).

Pro řadu symbolistů je však hlavním úkolem objevování nikoli stylotvorných inovací, ale možností literárního tvaru, které nahradí linearitu obstarávajícího životního směřování povznesením se k vertikále – k duchovní dimenzi lidského bytí. V Hlaváčkově básni *Hrál kdosi na hoboj* je nejprve se silnou akustickou i vizuální sugestivností budována statická odrazová úroveň, jakési niveau marnosti. Zmíněné akustické a vizuální kvality jsou svým způsobem paradoxní, neboť jejich výsledkem nejsou jasné smyslové vjemy, ale naopak matná, mlhavá, spíše jen tušená atmosféra odmítání běžného, „provozního" (*oheň pobřežní*) ve prospěch přesahu do jiné dimenze bytí.

Smrtelně nemocný mladý básník a výtvarník Hlaváček přirozeně vychází ze svých osobních pocitů a zkušeností, ale překonává jejich nesdělitelnost symbolem neumdlévající umělecké existence (*hrál již kolik dní*), která proti marnosti a nevyhnutelnému zániku lidského života staví umění (*písní váhavou a jemnou, mollovou*...), v němž se propojuje osobní s nadosobním, lidské s božským. U Hlaváčka nehrají zásadní roli lyrické postavy, které by reprezentovaly určité psychologické typy a etické principy. U Březiny a Rilka je tomu naopak. Nejpozoruhodnějším z této vrstvy symbolů je Engel (anděl), který se objevuje v Rilkově poezii středního a pozdního období. Rilkův Engel

---

[58] *„Básník nepracuje s pestrou rozmanitostí mnoha slovních významů, ale s drobnohledným odstiňováním významů několika. [...] Pomocným prostředkem této tendence je užívání slov navzájem podobných zvukem; při těsném vzájemném přilnutí zvuku a významu, které je vlastností jazykového povědomí vůbec, vzbuzuje se tak iluse, že slova, ve skutečnosti významově navzájem různá, ba i odlehlá, jsou pouhé odstíny neurčitého významu jediného, stále opakovaného.*" (MUKAŘOVSKÝ, 1948, s. 218).

je složitější postavou než anděl Březinův, který se objevuje spíše v tradičním katolickém významu. U Rilka je Engel zvláštní formou bytí na přechodu mezi bytím lidským, pozemským a nadpozemským.

Z filosofického pohledu se zabýval Rilkovým dílem Aleš Novák. V monografii *Být napřed všemu odloučení. Fenomenologická interpretace Elegií z Duina R. M. Rilka*[59] a v souboru šesti studií *Ztráta věci. Studie k vybraným motivům básnění R. M. Rilka*[60] podnikl pokus o interpretaci klíčových lyrických postav a motivů, které Rilke ve středním a pozdním období své tvorby soustavně promýšlí a ztvárňuje. Novák přistupuje k Rilkovi z pozic hermeneutické fenomenologie a záměrně odhlíží od literárněvědných interpretací Rilkova díla. Novákovy studie se však do značné míry „odstřihují" také od filosoficky orientované interpretační tradice, neboť usilují o rozvíjení neuskutečněných (nebo jen částečně realizovaných) významových možností Rilkova zralého díla, o svobodné fenomenologické filosofování na motivy Rilkova básnění. Jde o jistou formu „nadinterpretace" – Novák se ostatně k takovému přístupu otevřeně hlásí:

> *„Činili jsme Rilkeho tvorbu silnější a myslitelsky hlubší, než ve skutečnosti je. I to totiž patří k poctivé filosofické práci: ukázat v určitém díle to, čeho si jeho autor sám nemohl být vědomý, rozumět autorovi lépe, než si rozuměl on sám."* (NOVÁK, 2009a, s. 328).

„Nadinterpretaci" není nutno poměřovat kritérii, která jsou kladena na pouhé interpretace. Zajímavé je mj. fenomenologovo chápání motivu (nebo spíše lyrické postavy) anděla *Elegií z Duina*, protože jde o velice důležitý prvek významové výstavby Rilkovy vrcholné básnické sbírky. Novák zdůrazňuje (a)temporální aspekt anděla:

> *„Anděl, jenž není ničím přítomným, jenž je více než přítomný, se stává garantem přítomnosti přítomného, garantem bytí jsoucího.*

---

[59] Aleš NOVÁK (2009): *Být napřed všemu odloučení. Fenomenologická interpretace Elegií z Duina R. M. Rilka*. Praha: Togga.

[60] Aleš NOVÁK (2009): *Ztráta věci. Studie k vybraným motivům básnění R. M. Rilka*. Praha: Togga.

Anděl není samo bytí jsoucího, není samotnou přítomností přítomného, nýbrž je tím, co poukazuje k bytí a k přítomnosti jako tomu, díky čemu jsoucí a přítomné jsou právě takové […] anděl je tím, kdo zvěstuje, kdo ukazuje, kdo ponouká, kdo zvýrazňuje, aniž by sám k tomu cokoliv přidával, aniž by nutně musel být zasažen tím, co zvěstuje, aniž by sám byl tím, co zvěstuje." (NOVÁK, 2009a, s. 90).

Novák porovnává motiv *anděla* v cyklu *Elegií z Duina* s dalšími významově zatíženými motivy (zejména *dítěte* a *milujících),* ale i s motivem *věci*, jejíž souvislost s „andělským" není tak zřejmá – připomíná, že Rilke a Heidegger (inspirován Rilkovou poezií) si na věci všímají její prostoty a poukazování mimo sebe a souvislosti s motivem blízkosti (NOVÁK, 2009a, s. 206).[61] Tato problematika se v rozvinuté podobě objevuje v Rilkově *Sedmé elegii*:

DIE SIEBENTE ELEGIE

[…]
Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.
Denn auch das Nächste ist weit für die Menschen.
[…]
Engel, dir noch zeig ich es, da! In deinem Anschaun
steh es gerettet zuletzt, nun endlich aufrecht.
Säulen, Pylone, der Sphinx, das strebende Stemmen,
grau aus vergehender Stadt oder aus fremder, des Doms.

War es nicht Wunder? O staune, Engel, denn wir sinds,
wir, oh du Großer, erzählts, daß wir solches vermochten, mein Atem
reicht für die Rühmung nicht aus.

---

[61] „By-dlení člověka nablízku a v blízkosti, samotná blízkost, spolehlivá a důvěrná úslužnost, prostota, nepatrnost, poukazující a zvěstující „sebeodpírající ukazování se", světskost – to jsou předběžně základní charakteristiky povahy věci jakožto věci." (NOVÁK, 2009a, s. 206).

[...]
Aber ein Turm war groß, nicht wahr? Oh Engel, er war es, –
groß, auch noch neben dir? [...]
[...]
Glaub nicht, daß ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf.

(RILKE, 2003, s. 656–657)

V českém překladu Jiřího Gruši:

SEDMÁ ELEGIE

[...]
a každý z tupých otřesů světa má svoje psance,
kterým už nepatří žádná z minulých věcí
a ještě ne žádná z blízkých. Vždyť i ta nejbližší
je lidem z dosahu.
[...]
Anděli, pohleď, tobě to ukáži, tam, ano, v tvém
shlížení, ať se to spaseno konečně vzpřímí.
Pylony, sloupy a Sfinga, celý ten mohutný zdvih
z šedi hynoucích měst a dalekých katedrál.

Nebyl to zázrak? Anděli, žasni, my jsme to, my,
vyprávěj o nás, ó velký, že jsme dřív uměli
takové věci, a můj dech nebude stačit k tvé chvále.
[...]
Ale ta věž byla velká, pravda? Anděli, velká i tobě?
[...]

Anděli, nevěř, že lákám,
a kdybych i vábil! Nepřijdeš přece. Neboť mé
volání je daleká cesta; proti tak
silnému proudu nemůžeš kráčet. Neboť mé volání
je vztažená ruka. A její nahoře ke stisku
ochotná dlaň se před tebou,
tajemná, vzdálená sílo,
otvírá dokořán jak hrozba a štít.

(RILKE, 1999, s. 32–33)

Znovu objevenou souvislost filosofického myšlení v pojmech a uměleckého myšlení v obrazech lze na přelomu 19. a 20. století pozorovat v různých uměleckých druzích. Poezie evropského symbolismu má význam nejen jako součást jedné kulturně historické epochy, ale také jako jedna z cest hledání ztracené jednoty myšlení a uměleckého tvoření v jazyce.

4 Rilkovské inspirace v díle Vladimíra Holana

Vladimír Holan (1905–1980) je v pomyslném dialogu o základních otázkách života a umění Rilkovým uměleckým partnerem. Od studentských let byl Holan v kontaktu s celou řadou osobností kulturního života. Třebaže na školní léta nevzpomínal v dobrém, měl jako učitele vynikající osobnosti, například spisovatele Josefa Štefana Kubína, literárního vědce a estetika Jana Mukařovského nebo lingvistu Bohuslava Havránka. František Hrubín, Holanův spolužák z gymnázia, vzpomíná ve své próze *Lásky*[62] na svou první fascinaci Holanem (Hrubín byl tehdy začínající básník a knihovník):

> *„Byl zvláštní, jiný než ostatní, pobledlou tváří a dlouhými černými vlasy mi připomínal rytíře z obrázků Artuše Scheinera. Později jsem ho potkával v Městské knihovně, byl jsem strašně zvědav, co je to asi za knížky [...] byly zvláštní, filigránské, nikdo jiný si takové nepůjčoval.“* (HRUBÍN, 1969, s. 105–106)

S Rilkem má Holan společné přesvědčení o životním básnickém poslání, řeholi, která je v podstatě neslučitelná s občanským povoláním. U Holana zrálo toto poznání postupně v průběhu třicátých let. V letech 1927–1934 pracoval jako úředník ve Všeobecném penzijním ústavu v Praze. Po roční zdravotní dovolené (s diagnózou konstituční psychopatie) byl jako invalida penzionován. Podobně jako Rilke, který ve dvacátých letech obýval ve Švýcarsku zámeček-věž (Château de Muzot poblíž Sierre), inklinoval také Holan k přísné klauzuře (v dětství se dokonce chtěl stát mnichem). Ne však proto, aby se izoloval od světa lidí, ale aby se mohl plně soustředit na svou uměleckou práci.

---

[62] František HRUBÍN (1969): *Lásky* (Próza a dramata Františka Hrubína III). Praha: Československý spisovatel.

Široký intelektuální kontext Holanovy tvorby, který zahrnoval studium staré češtiny, lidové slovesnosti, překládání starověkých antických a čínských, španělských renesančních a barokních či francouzských a německých moderních autorů, zájem o výtvarné umění a kulturní historii, je obdobou Rilkovy obeznámenosti s problematikou jazykovou a uměleckou. Holanova zájmu o Rilka si všímá Holanův přítel, literární historik a editor Holanových *Sebraných spisů* Vladimír Justl:

> *„Nejblíže měl Holan od samého počátku své tvorby k Raineru Marii Rilkovi, od něho se také v polovině třicátých let datuje Holanovo překladatelské úsilí. Na Rilkovi ho přitahoval už jeho typ orfického básníka, hledání Boha, návraty do dětství, touha po samotě.“* (JUSTL, 2010, s. 135)

Do literatury vstoupil Holan roku 1926 (v roce Rilkovy smrti), když jako devatenáctiletý vydal básnickou sbírku *Blouznivý vějíř*. Později tuto sbírku již nevydal, označoval ji za hřích mládí a komolil její název na „Bláznivý vějíř“. Navzdory dekadentním a poetistickým stereotypům bylo zřejmé, že do české poezie vstupuje výrazná tvůrčí osobnost s originální obrazností a dikcí soustředěné reflexe.

Z reakcí na druhou sbírku *Triumf smrti* (1930) je patrné tušení kritiků různého ideologického zaměření, že mají co do činění s mimořádným básnickým talentem. Výtky proto směřují spíše ke křečovitým podobám obraznosti, znásilňování jazyka nebo údajné deduktivnosti. F. X. Šalda postihl v roce 1933[63] řadu charakteristických rysů Holanovy poetiky i přístupu k poezii:

> *„Holan jde za tzv. čistou lyrikou s odvahou a s důsledností, která si vynucuje svou úctu i tam, kde pokládáš jeho cestu za neschůdnou. Holan sestoupil hluboko do sebe, aby tam žil jen fantomům své obrazotvornosti a hudebním nápovědím svých tuch a snů [...]. Jde jako náměsíčník do tmy a mlhy, před ním se propaluje jen jiskra jeho metafory, kdesi v dálce šumí pramen*

---

[63] František Xaver Šalda (1992): *Šaldův zápisník – ročník pátý* (1932–1933). 2. vydání. Praha: Československý spisovatel.

imaginace cosi nesrozumitelného, co posléze se rozvzlyká do hudby. […] abstrakce je umocněna jinou abstrakcí, […] aby se dostala báseň do vyšší úrovně zvniternělého života snově soustředěného.“ (ŠALDA, 1933, s. 128–129)

”Jazykové násilnictví”, “krajnosti básnického jazyka”, “zaumný jazyk” – tyto a podobné charakteristiky Holanova jazyka ze strany literární kritiky sugerují dojem jisté schválnosti či záliby v hermeticky působících textech. Katolicky orientovaný básník Václav Renč vyčetl Holanovi již v první polovině třicátých let – při srovnání jeho poezie s tvorbou Rilkovou – silný sklon k překládání skutečnosti do pojmového jazyka a vytváření básnického jazyka, jehož individuální významy nelze dekódovat:

„Holan dobývá abstrakce velmi snadno. Vezme hotové pojmy, pohrává si s nimi a montuje je v celek. U Rilkeho zvučí narážejíce na sebe jako kovové hvězdy, u Holana se trpně kladou vedle sebe. […] Proto vždy budou jeho básně působit dojmem schválnosti. Holan má svůj postoj, svá gesta, která jsou však jen jeho jinotaji. […] Zbuduje si jistý systém znaků, kterých užívá, jako by byly písmem obecným, a pro sebe si ponechá klíč, který by dal těm znakům jejich konkrétní smysl.“ (RENČ, 1934, s. 46)

Holan klade na čtenáře nepochybně extrémní nároky. Spojuje často v krajně neobvyklých metaforách vzájemně velmi vzdálená sémantická pole, jejichž vlastnosti nemají na první pohled žádnou podobnost. Až po delší době a při maximálním intelektuálním a imaginativním nasazení probleskne čtenáři podivuhodná logika podobnosti nikoli jevů, ale jejich vztahů k okolí. Holan je především básník souvislostí a kontextů, v nichž poetické je někdy krásné, jindy ošklivé či hrůzné, ale vždy budící úžas právě objevenou podvojností nebo obecně schopností vstupovat v lidské mysli do vztahů.

Přemysl Blažíček se Holanovým způsobem básnění zabýval ve studiích, ze kterých část vyšla ve druhé polovině šedesátých let v časopise *Česká literatura* (1966, č. 5–6, 1968, č. 5 a 1969, č. 6), většina však

až v roce 1991 v knize *Sebeuvědomění poezie*.[64] Blažíček považuje za ústřední princip Holanova básnění paradox:

> *„Paradox, v němž je totéž dění nazíráno najednou z vnějšku i vnitřku, se v Holanově poezii uplatňuje nejen jako princip stojící v pozadí metafor a kompozičních postupů, ale proniká na povrch i do přímých formulací. Umírající: k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od. (Smrt umírajícího na sadě) […] Kdož ví, neschází-li nám ve vztazích/ k hvězdám či milence jen odstup svrchovaný/ abychom splynuli (Slavnost) […] Vlna, jíž jsi trysknouti dal z jeho skály, / smetla především tebe…, ale do vzniku, / odkud se věčně vracíš… (K. H. M.) […] různost je navenek ve svém slovním vyjádření potlačena, oba aspekty jako by vycházely ze stejné roviny, splývají.“* (BLAŽÍČEK, 1991, s. 31–32)

Paradox jako výstavbový princip systému obraznosti i kompozice textu se objevuje také v lyrice pozdního Rilka. U Holana se uplatňuje s důsledností a urputností. Ve třicátých letech má Rilke v Holanově původní i překladové tvorbě významné místo. Niterný vztah k Rilkovi si český básník uchovává po celý tvůrčí život, tedy i v textech z poloviny sedmdesátých let (po smrti dcery Kateřiny v roce 1977 přestal Holan psát).

Rilkovské inspirace jsou v Holanově tvorbě transformovány a postupně slábnou. Ocitají se v sousedství dalších uměleckých podnětů, ale především se proměňuje Holanovo pojetí sdělovací funkce básnického textu – od imaginativní variability a sémantické otevřenosti k maximální oproštěnosti až gnómičnosti v reflexích propastnosti bytí. Básník a literární historik Vladimír Křivánek charakterizuje ve své monografii *Vladimír Holan básník*[65] proměny Holanovy poezie jako cestu od komplikovanosti a uzavřenosti k oproštěnosti a mluvní uvolněnosti:

---

64 Přemysl Blažíček (1991): *Sebeuvědomění poezie*. Pardubice: Akcent.

65 Vladimír KŘIVÁNEK (2010): *Vladimír Holan básník*. Praha: Aleš Prstek.

„Holanova tvorba vyrůstá z napětí mezi vysokou stylizovaností a všedností, mezi abstraktností a konkrétností, smyslovou názorností a metafyzickým přesahem. Na počátku třicátých let byl zřetelně ovlivněn francouzskými symbolisty, především Mallarméem, a pozdním Rilkem, [...] od exkluzivního, hermeticky uzavřeného a významově přesyceného vázaného verše se vzdaluje a vytváří si velmi plastický volný verš mluvní dikce.“ (KŘIVÁNEK, 2010, s. 13)

Ve sbírce *Vanutí* (1932) rozvinul Holan v základních principech svůj systém obraznosti, jímž se výrazně odlišil jak od básníků starší generace, tak i od svých vrstevníků. Holanův zásah do básnického jazyka je velmi radikální. Jiří Opelík ke specifičnosti Holanovy metaforiky (v české verzi doprovodné monografie[66] k německému vydání Holanova díla) poznamenává:

„Skutečnou originalitu těch obrazových vln zajišťují však u Holana teprve dva mohutné mořské proudy, které je unášejí, dva nadřazené a preferované antitetické principy, které jednotlivé obrazy formují a organizují. Jsou jimi binární opozice jako taková a z ní pak odvozená speciálnější opozice konkrétnosti a abstrakce. Mnoho Holanových obrazů se dostává do pohybu právě tím, že jsou vnitřně protikladné nebo že se váží na jiný vnější protiklad; protikladné významy se pak srážejí, přetlačují a prolínají v nové významy, už bezejmenné, protože pojmově nepojmenovatelné“ (OPELÍK, 2004, s. 12)

V básni *Smrt umírajícího na sadě* ze sbírky *Vanutí* (1932) jsou dynamicky rozvíjeny protikladné významy i ve zdánlivě statické (meditativní) lyrické situaci. Vanutí větru jako odhmotnělého (abstraktního) živlu je jak u Holana, tak u Rilka více než jen dobově oblíbeným motivem. Je to patrné i ze skutečnosti, že se v nejrůznějších obměnách vyskytuje v celém díle obou básníků. Zároveň se v této básni objevuje další postup, jehož dynamizující funkci vystihl J. Opelík:

---

66 Jiří OPELÍK (2004): *Holanovské nápovědy*. Praha: Thyrsus.

„Jestliže Holan několikrát udělal ze slovesa podmětného sloveso předmětné přechodné […] nebo změnil předložkovou vazbu slovesa nebo vyměnil jeden typ zájmenného příslovce za jiný, mělo to vždy jeden cíl: udělat ze stavu pohyb, akci. Na první pohled nesrozumitelné oslovení Mlčím vás, jabloně! (v básni Smrt umírajícího na sadě) znamená přibližně tolik jako „Jabloně, neslyším vás!“, jenže zatímco konvenční výraz jednoduše označuje jistý stav, Holanova deformace označuje jeho násilnou změnu zaviněnou aktivitou určitého původce.“ (OPELÍK, 2004, s. 11–12)

Kromě tendence k maximální dynamizaci básně jde ve výrazech typu “Mlčím vás, jabloně!” ještě o jev, který hraje důležitou roli nejen v poezii, ale také ve filosofii a náboženské mystice – zrušení zprostředkovaného myšlení „o předmětu“ a jeho nahrazení přímým ponořením se do daného jevu (myslet “něco“), což se do jazyka promítá právě prostřednictvím kategorií, o nichž se zmiňuje Opelík (slovesná tranzitivita či intranzitivita, změněná slovesná rekce ad.) – srov. v básni *Smrt umírajícího na sadě*:

Mlčím vás, jabloně! A vítr očí vzdouvá
plachty mých víček v starost o dva sněhy,
před jejichž bělostí pohled mé krve couvá,
zapřen do rány něhy.

Ležím kříž odříkání. Umřít! A přec tu je
zachvění údivu, jež vlní dech můj sem.
Podobně dar se ještě pohybuje
na citu přijatém.

V radostném smíření, že země všemu předcházela,
bys křídla obhájil, můj dech se zvedá teď, můj rod.
Mlčící jabloně! slovo jablka má ústa by chtěla –
k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od.

Bezejmenné mizení v tiché radosti ze spojení s plynoucím bytím – tak by snad bylo možné charakterizovat jednu z lyrických poloh, kterou má Holan společnou s Rilkem – srov. 2., 3. a 4. strofu básně *Der Schauende* (Ten, kdo se dívá) ze sbírky *Das Buch der Bilder – des zweiten Buches zweiter Teil* (1902, Kniha obrazů – kniha druhá, díl druhý):

DER SCHAUENDE

[...]
Da geht der Sturm, ein Umgestalter,
geht durch den Wald und durch die Zeit,
und alles ist wie ohne Alter:
die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,
ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.

Wie ist das klein, womit wir ringen,
was mit uns ringt, wie ist das groß;
ließen wir, ähnlicher den Dingen,
uns so vom großen Sturm bezwingen, –
wir würden weit und namenlos.

Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
will nicht von uns gebogen sein.
Das ist der Engel, der den Ringern
des Alten Testaments erschien:
wenn seiner Widersacher Sehnen
im Kampfe sich metallen dehnen,
fühlt er sie unter seinen Fingern
wie Saiten tiefer Melodien.

(RILKE, 2003, s. 405–406)

V českém překladu Jindřicha Pokorného:

TEN, KDO SE DÍVÁ

[...]
To přetvořitel vichr vzlétá
a letí lesem nad časem
už mizí minuty i léta
a jako žalmistova věta
vážná a věčná trvá zem.

Malé je to, co chceme ztéci,
a velké, co nás dobývá!
Staňme se spíše druhy věci,
která se nechá bouří vléci,
bezejmenná a mizivá.

Přemáhajíce ono malé,
jsme pramalými vítězi,
ale co chce nám čelit stále,
je věčné, velké, bez mezí.
To je ten anděl, který sráží
starozákonní soupeře:
když všechny šlachy jeho soků
napnou se náhle za útoků,
on prsty cítí z jejich paží
znít struny v temné nádheře.

(RILKE, 1990, s. 120)

V Holanově poezii z třicátých let jsou rilkovské inspirace zvlášť důležité ve sbírce *První testament* (1940). Svůj vztah k Rilkovi vyjádřil Holan dedikací sbírky: *Památce R. M. Rilka*. Holan se ve třicátých letech intenzivně věnoval překládání Rilkovy poezie – v roce 1937 vyšla antologie *Slavení* (obsahuje Holanovy překlady Rilkových cyklů *Růže*, *Okna* a 114 dalších básní). Holan se také angažoval při oslavách desátého jubilea Rilkovy smrti (3. ledna 1937 přečetl v rozhlase

svou esej o Rilkovi a dramaturgicky připravil recitační pásmo z jeho tvorby).

Nápadné jsou některé shody v tematicko-motivické výstavbě básní. U Rilka i u Holana se často objevují témata smrti, různých podob nešťastné lásky, bolesti, motivy anděla, milenců, dítěte, lidí starých, opovrhovaných, ale o to víc "jsoucích", spojených s volným pohybem (ptáci v letu) nebo zvláštním vztahem k bytí (rostliny, bytosti na přechodu z bytí do nebytí). Rozhodující je právě intenzita bytí, u lidí pak situace, kdy jsou doopravdy lidmi, tzn. sami sebou, vzdáleni vnuceným rolím a stereotypům. Na souvislost tématu intenzity bytí s pocitem nedostatečnosti jazyka upozorňuje při analýze Holanovy lyriky kognitivní lingvistka Irena Vaňková:

> *„Holan se [...] vyslovuje k rozličným aspektům ‚nedostatečnosti jazyka': k* bezmoci slova*, pokud jde o vyjádření prožitků maximálně intenzivních, k* dědičným vlastnostem slov*, tedy k nutnosti užívat jich (v souladu s jejich povahou a základní funkcí) víceméně konvencionalizovaně, v ustálených významech, nedovolujících naplnit je ‚nově', adekvátněji prožívané realitě, která se pak právě tímto faktem stává* nevýslovnou*.* Nevýslovné *je potom pozoruhodně vyloženo jako podstata řeči, tedy jako hodnota na řeč vázaná,* jsoucí hodnotou pouze vzhledem k řeči." (VAŇKOVÁ, 1996, s. 211)

Zvláštní vrstvu Holanovy i Rilkovy lyriky tvoří básně tematizující jedinečnou kvalitu ženského bytí, které má ve srovnání s mužským bytím blíž k přírodě a přirozenosti, a tak se jeví jako svého druhu zázrak – v Holanově pozdní tvorbě například v básni *Snad* ze sbírky *Asklépiovi kohouta* (1970), u pozdního Rilka v *Gegen-Strophen* (Proti-slokách):

SNAD

Ženy! Každý jejich pohyb
je každé jejich tělo. Ale
byť tolikrát opakují lásku
všude a vždy a jako jedno z druhého:
není to nikdy najednou.

Snad jenom proto
je mužům peklo pololidské,
snad jenom proto bezmocnost v poznání
plodí žárlivost ...

Obdobné adorace nalézáme i u pozdního Rilka, například v básni *Gegen-Strophen* (z pozůstalosti):

GEGEN – STROPHEN

Oh, daß ihr hier, Frauen, einhergeht,
hier unter uns, leidvoll,
nicht geschonter als wir und dennoch imstande,
selig zu machen wie Selige.

Woher,
wenn der Geliebte erscheint,
nehmt ihr die Zukunft?
Mehr, als je sein wird.
Wer die Entfernungen weiß
bis zum äußersten Fixstern,
staunt, wenn er diesen gewahrt,
euern herrlichen Herzraum.
Wie, im Gedräng, spart ihr ihn aus?
Ihr, voll Quellen und Nacht.
[...]
Abbruch der Kindheit
war euch nicht Schaden. Auf einmal
standet ihr da, wie im Gott
plötzlich zum Wunder ergänzt.

(RILKE, 2003, s. 922–923)

V českém překladu Ladislava Fikara:

PROTI – SLOKY

Ó, vstupte k nám, vy ženy,
vy, trpitelky,
byť nejste v bezpečí víc než my, blažíte přesto
podobny blahoslaveným.

Odkud
berete budoucnost,
když býváte s milým?
Víc než kdy může být.
Kdo poznal vzdálenost
až k nejzazší stálici,
žasne, když nahlédne vám
do skvostných prostor srdce.
Kterak je v tísni chráníte?
Jste sám pramen i noc.
[...]
Ztráta dětství
vám nebyla na škodu. Náhle
jste stanuly, jako by Bůh
vás dotvořil k zázraku.

(RILKE, 1990, s. 293)

V dětském vidění jako protipólu světa dospělých se postupně konfrontuje jazyk každodenní komunikace s hlubinným významem existenciálním. Jako otec dcery Kateřiny (narozené v roce 1949) se věnoval Holan také psaní veršů pro děti. V roce 1955 vydal knížku básní pro děti *Bajaja* s ilustracemi Jiřího Trnky (později označil období práce na této knize za důležité a přínosné). Holanova poezie pro děti se přibližuje halasovské linii, která se – na rozdíl od nezvalovské linie kouzelnického očarovávání dětského posluchače či čtenáře – snaží o upřímný rozhovor, ve kterém dva partneři společně objevují podivuhodné vztahy mezi jevy tohoto světa. Dětské vědomí

zázračnosti života odlišuje zdánlivou drsnost až cyničnost pozdních lyrických dialogů „z ulice“. U Rilka se syrová skutečnost (například v podobě odcizeného umírání v nemocnicích) rozvinula v románu *Die Aufzeichnugen des Malte Laurids Brigge* (1910, Zápisky Malta Lauridse Brigga).

V básni *Chlapec* ze sbírky *Asklépiovi kohouta* (1970) jsou v podobě otázek formulována témata tragické dětské smrti a dospělého nenápadného umírání, kolem nichž Holan stále soustředěněji krouží. Oběma básníkům je společná základní existenciální otázka (*kdy vlastně jsme*), kterou Holan vyslovuje v básni *Chlapec*:

Po celou noc padala na sadě jablka,
zatímco sousedův chlapec umíral ...
Byl to on, který ti druhdy řekl:
„Pane, jste cizinec?“ Řekl jsi:
„Proč se ptáš?“ Řekl: „Máte
moc času ve svých očích ...“
Řekl jsi: „Ty jsi já, když jsem
byl mlád!“ Řekl: „Já budu vy,
teprve až zestárnu ... Ale víte co,
pojďme na poštu a odtamtud
si zatelefonujeme, kdy vlastně jsme ...”

(HOLAN, 1977, s. 296)

Nejen rozsahem, ale i významem básnického díla je Vladimír Holan s R. M. Rilkem srovnatelný. Postupně se tento poznatek jistě rozšíří do řady zemí – po překladech do němčiny a angličtiny se připravují i překlady do dalších jazyků. Díla obou básníků tvoří vrcholy metafyzicky orientované evropské poezie 20. století – udivují především hloubkou ponoru do problematiky lidské existence, kterou nastiňují v dosud netušených souvislostech. Teprve interpretační praxí několika generací bylo možné se přiblížit k bohatství, které tito básníci svou poezií vytvořili.

5 Paradoxy středoevropského postmodernismu

Středoevropský kulturní areál bývá v období po 2. světové válce považován za oblast, která byla až do převratu v roce 1989 izolovanou periférií Evropy, v jejímž literárním a kulturním životě dominoval silný tradicionalismus. Takový pohled má jistě racionální jádro. Zejména uvnitř proudu tzv. oficiální kultury je tradicionalistický směr velmi výrazný. Střední Evropa je však již od středověku oblastí tak kulturně pestrou, že zde příliš jednoznačná tvrzení nemají šanci obstát. Při uvažování o postmodernismu je užitečné rozlišovat filosofický a literární postmodernismus, třebaže filosofické ideje měly a mají nemalý význam i pro tvorbu literární.

Filosofický postmodernismus bývá spojován s myšlením Jeana-Françoise Lyotarda, Jacquese Derridy a Michela Foucaulta. Ve středoevropském kontextu rezonují díla všech zmíněných filosofů, Lyotardův spis *La condition postmoderne*[67] (mj. i díky českému překladu a statím Jiřího Pechara)[68] má však zásadní význam pro pochopení postmoderní situace, ve které jsou odvrženy modernistické představy o úloze subjektu v procesu pokroku lidstva (schéma hegelovské, comtovské, marxovské a sartrovské).

Spojování literárního a filosofického postmodernismu je v řadě ohledů problematické. Časové vymezování literární postmoderny (v analogii k nové společenské situaci etapy globalizace) zahrnuje do společného fenoménu postmodernismu jevy značně nesourodé. Nejen v politice, publicistice, ale také v akademické sféře přežívají po dlouhá staletí zakořeněné myšlenkové stereotypy o kulturní hegemonii „západních“ a „velkých“ kultur a vytvářejí tak neadekvátní

---

[67] Jean-François LYOTARD (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.

[68] Jean-François LYOTARD (1993): *O postmodernismu*. (Přeložil Jiří Pechar). Praha: Filosofický ústav AV ČR.

rámec pro hodnocení uměleckých děl. Vypovídací hodnotu mají spíše poetologické charakteristiky slovesných výtvorů označovaných jako postmoderní. Interdisciplinární pohled na problematiku postmodernismu nabízí Petr V. Zima v monografii *Moderne/Postmoderne,*[69] v níž odhaluje sociolingvistickou podmíněnost postmoderních filosofických a sociologických diskursů a její projevy v dílech západoevropských autorů.

Ralf Schnell považuje za typické znaky literární postmoderny následující fenomény:

- intertextualitu
- citát a imitaci umění v umění
- simultaneitu heterogenních materiálů a stylových poloh
- kalkulovanou povrchnost jazyka uměleckých forem
- nepřítomnost kritérií k diferenciaci mezi „vysokým" a „nízkým" uměním
- přechod umění v konzum a estetiky v reklamu
- prolínání umění a skutečnosti, kulturní sféry a každodennosti, reality a fikce.[70]

Schnell vychází především z analýz literatur psaných v německém jazyce, které tvoří přechodové pásmo na rozhraní západní a střední Evropy. Po 2. světové válce byly německy mluvící země rozděleny mezi americkou a sovětskou sféru vlivu, tzn. mezi Západ a Východ. Politická geografie často popírá geografii nejen fyzickou, ale i kulturní. Střední Evropa tedy v období studené války neexistovala (pro nemálo politků, intelektuálů a vědců ze západní, ale i východní Evropy neexistuje ani dnes). To je pouze jeden ze středoevropských paradoxů.

Západoněmecká, rakouská a německy psaná švýcarská literatura zažívala postmodernistické experimenty v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.[71] Obeznámenost východoněmeckých autorů

---

69 Peter V. Zima (1997): *Moderne/Postmoderne*. Tübingen und Basel: Francke.

70 Ralf Schnell (2003): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart – Weimar: Metzler, s. 447.

71 Blíže k tomu pro západoněmeckou literaturu např. Wilfried Barner (Hg.) (2006): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, pro rakouskou literaturu Klaus Zeyringer (1999): Österreichische Literatur 1945–1998.

se západními trendy byla díky kontaktům se západoněmeckými kolegy, příbuznými, s mediální scénou apod. poměrně dobrá. Východoněmecký komunistický režim byl sice ve sféře společenskovědní rigidnější než režim v Československu, ale ve sféře umělecké tomu tak nebylo. Od poloviny sedmdesátých let pronikají postupy postmoderny i do oficiálně vydávané východoněmecké literatury. Specifikem je literární tvorba žen, která se zčásti přibližuje feministickému hnutí, zčásti má podobu vnitřní emigrace.

Právě proud vnitřní emigrace byl dlouho opomíjen, neboť se ukrýval mimo sledovaná kulturní centra, jazykově a stylisticky pak čerpal z bohaté německé tradice imaginativní reflexivní lyriky a filosofické prózy. Jako příklad lze uvést Evu Strittmatter, která opustila berlínskou redakci časopisu *Neue deutsche Literatur* a odjela s manželem (autorem próz pro děti Erwinem Strittmatterem) chovat koně do severního Německa. Bez většího zájmu literární kritiky vydávala v krajském nakladatelství sbírky zdánlivě přírodní a intimní, v hloubkové struktuře textu však náročné reflexivní lyriky – zejména básně ze sbírek *Ich mach ein Lied aus Stille* (1973, Z ticha tvořím píseň), *Mondschnee liegt auf den Wiesen* (1975, Měsíční záře zasněžila luka, 1975), *Die eine Rose* überwältigt alles (1977, Jedna růže je nade vše).

Velkému zájmu se v sedmdesátých a osmdesátých letech těšily experimenty východoněmeckých prozaiček, které své západní kolegyně paradoxně předčily právě těmi rysy tvorby, které se běžně považují za doménu lidí žijících ve svobodné společnosti. Především Christa Wolf (přesídlená po válce jako dospívající z Landsbergu – dnes Gorzów Wielkopolski – do Meklenburska) a Irmtraud Morgner (vlastním jménem Irmtraud Elfriede Schreck) vnášely do literatury psané ženami nebývalou míru introspekce, imaginace, ironie a hravosti – nikoli však jako samoúčelnou virtuozitu, ale jako alternativu k mužskému světu technické racionality, kultu moci a násilí.

U Wolfové se v autobiograficky laděném románu s velmi komplikovanou kompozicí *Kindheitsmuster* (1976, Vzory dětství) nebo v románu *Kein Ort. Nirgends* (1979, Není místo. Nikde), který je fiktivním

---

Überblicke – Einschnitte – Wegmarken. Innsbruck: Haymon, pro literatury Švýcarska Peter Rusterholz, Andreas Solbach (Hg.) (2007): *Schweizer Literaturgeschichte.* Stuttgart – Weimar: Metzler.

rohovorem dvou rozporuplných a tragicky zesnulých osobností romantismu (dramatika a prozaika Heinricha von Kleista s básnířkou a filosofkou Karoline von Günderrode), mísí historická fakta s vlastními fantaziemi, ale též pronikavé reflexe existenciálních témat s privátními traumaty.

Irmtraud Morgner v románech *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers. Lügenhafter Roman mit Kommentaren* (1972, Podivuhodné příběhy Gustava Světoběžníka. Vylhaný román s komentáři) a *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz, nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974, Život a dobrodružství trubadúry Beatriz, podle toho, co o nich vypověděla hudkyně její Laura) udivují suverenitou, s níž autorka rozvíjí i „nejbláznivější" kompoziční či jazykově stylistické nápady – především jsou však oslavou oživující a proměňující síly fantazie a vzpoury proti životu spoutanému tradičními rolemi.

Důležitý impuls znamenala ve středoevropském kontextu konkrétní poezie německy píšících básníků šedesátých let 20. století (Franz Mon, Helmut Heißenbüttel, „jazykový artista" Ludwig Harig a básníci Vídeňské skupiny Ernst Jandl a Gerhard Rühm).[72] V sedmdesátých a osmdesátých letech se postmoderní postupy uplatňují v západoněmecké a rakouské literatuře. Po politické radikalizaci šedesátých let se zde rozvíjejí alternativní přístupy ke skutečnosti – např. v silně autobiograficky laděných prózách žen se stírají hranice mezi sférou privátní a veřejnou.

V posledních desetiletích 20. století dochází k rehabilitaci dialektů jako pramene živé řeči, která není „kontaminována" totalitními ideologiemi nebo odosobněným spisovným jazykem. V německé jazykové oblasti, kde jsou zejména v podhorských, horských a přímořských oblastech místní nářečí stále velmi živá, vystřídala období společenské stigmatizace dialektů nová móda zájmu o vše původní, autentické apod.

Ve své literární a divadelní tvorbě se k rodným nářečím vracejí paradoxně univerzitní studenti, kteří jsou vzdělávacím systémem vedeni ke spisovnosti. V západoněmecké, rakouské a švýcarské kultuře se

---

[72] Překlady básníka Ludvíka Kundery a překladatelské dvojice Josef Hiršal – Bohumila Grögrová zvýrazňovaly podstatné rysy této tvorby, jimiž jsou rozrušení logických souvislostí či nedůvěra k povrchně vnímaným jevům.

rostoucí pozornosti těší také texty pouličního divadla nebo literární pokusy dříve společensky nepřijatelných skupin jako jsou například trestanci. Boom zažívá autorský a amatérský film, znovuožívá amatérské divadlo, malé a alternativní formy, které se stavějí do protikladu k oficiální kultuře považované zejména mladými lidmi levicové orientace za nesnesitelně měšťáckou.

O kultivaci subjektivity ženy usiluje tzv. ženská literatura. Renomované západoněmecké nakladatelství Rowohlt rozšiřuje svůj záběr o edici Nová žena. Na jedné straně tak studentské hnutí mluví o „smrti literatury", na straně druhé vychází – v dnes nepředstavitelně vysokých nákladech – záplava textů „nových žen".[73]

V Československu zdomácňují postmoderní postupy více na Slovensku než v českých zemích. Neplatí to však jen pro postmodernismus. Slovenské prostředí je obecně vstřícnější k novotám, což je fenomén, který má zřejmě hlubší a složitější historické a společenské příčiny, a tak jej nelze vysvětlit pomocí nějaké jednoduché teze. Ze tří proudů české literatury druhé poloviny 20. století (oficiální, exilové a samizdatové) se za postmoderní považuje tvorba exilových autorů ze zemí západní Evropy a USA (resp. Kanady), kteří žili v přímém kontaktu s aktuálními tendencemi.[74] To však neznamená, že domácí autoři byli zakleti v jakési tradicionalistické enklávě, neboť z tradiční kulturní křižovatky nebylo možné v poslední třetině 20. století ani v totalitním režimu učinit izolovanou periférii.

V ineditní tvorbě stojí v kontextu postmodernismu za zvláštní pozornost tvorba prozaičky a literární teoretičky Daniely Hodrové. V románu *Kukly* (napsaném na počátku osmdesátých let, vydaném však až začátkem let devadesátých) se v tajuplném prostoru mezi pražskými Olšanskými hřbitovy, Židovskými pecemi a Starým Městem s jeho zaniklým židovským ghettem „kuklí" obrazy, které sice vynikají sugestivitou, ale nejsou jedinečné. Jinak tomu v postmodernistické

---

[73] Pomineme-li však módní nebo grafomanské texty, jde v literatuře psané v 70. a 80. letech 20. století ženami o podobné problémy jako v literatuře psané muži: o hledání cesty k vlastnímu „já".

[74] Domácí autoři nebyli – s výjimkou výrazně prorežimních spisovatelů – zakleti v jakési tradicionalistické enklávě, jak se často uvádí v západoevropské literární kritice. Z tradiční křižovatky kultur nebylo možné v poslední třetině 20. století ani v totalitním režimu učinit izolovanou periférii.

perspektivě ani být nemůže – obrazy se opakují a technikou palimpsestu vrství na sebe.

Zrušeny jsou tak kategorie originality a konvence, recipient se stává pozorovatelem vplouvání díla do věčného proudu příběhu. Věcem přisuzuje autorka auru, která nezaniká, ale objevuje se do určité míry i v jejich novém majiteli. Hypersenzitivitou je nadáno vnímání různých podob prostorů a jejich proměn. Vše se děje, zdánlivá statičnost je vlastně jen nepochopenou vnitřní dynamikou s rysy magie.

Oficiální proud české literatury nalezl – z aspektu postmodernismu – svého velice rozporuplného mistra v Ladislavu Fuksovi. V šedesátých letech 20. století vstoupil do literatury jako zralý autor v proudu židovské a protektorátní literatury, ve které oživil fantaskní, absurdní a esoterické postupy pražské německé literatury. Po interludiu sedmdesátých let, kdy balancoval mezi experimenty a tradicionalistickými ilustracemi režimních ideologických klišé, se vzepjal v rozsáhlém románu *Vévodkyně a kuchařka* (1983) k ojedinělému uměleckému výkonu. Důkladná obeznámenost s archiváliemi a kulturou na přelomu 19. a 20. století umožnila Fuksovi sugestivně vykreslit životní prostor hlavní postavy (vévodkyně Sofia La Tallière d'Hayguères- Kevelsberg), který tvoří aristokratická a měšťanská Vídeň, šlechtická sídla v Rakousku, jižních Čechách, Bavorsku a v rodné Francii.

Román propojuje minulost a přítomnost, etiketní rigoróznost zakrývá životní nenaplněnost, velkolepá nádhera paláců a zámků kontrastuje s ubohostí kuchařčina příbytku ve zpustlém sadu. Plány vévodkyně na vytvoření hotelu – muzea pomíjivého času (vévodkyně zároveň píše divadelní hru o pádu římského impéria) kladou do popředí vše zaniklé či zanikající. Vypravěčova posedlost detailem, který může být zásadní, ale též bezvýznamný, získává zdánlivě logickou motivaci, zároveň je ironickou provokací či výrazem čiré rozkoše z vyprávění.

Navzdory mnoha postmodernistickým postupům se Fuks paradoxně vrací ke kořenům epického umění: k eposu a k tradičnímu vypravěči, který ručí za autenticitu i magický přesah jedinečného obřadu vyprávění. Vévodkyně Sofia bez potomků a její kuchařka Betty

bez rodiny jsou „posledními svého rodu“.[75] Tragikomická perspektiva, zotročení subjektu věcmi a pravidly kontrastují s jednoduchostí, jasností a hloubkou východních (buddhistických, taoistických a konfuciánských) myšlenek o životě a smrti. Román *Vévodkyně a kuchařka* představuje v oficiální české literatuře postmodernistickou paralelu k exilové tvorbě Milana Kundery.[76]

U Fukse, Hodrové či Kundery je silně přítomna tzv. středoevropská ironie. Nejde pochopitelně o nějaké středoevropské specifikum v tom smyslu, že by jinde ironie neexistovala. Intenzita prolínání kultur a duchovních proudů je však na středoevropské křižovatce zcela mimořádná. U Kundery zkoumá ironii kupř. Helena Kosková pomocí kategorie antilyrismu.[77] Z filosofického hlediska lze uvažovat také o distanci a oslabování předmětného myšlení, jež jsou pro konstituování ironické perspektivy zásadní.

V slovenské literatuře jsou postmodernistické tendence mnohem silnější než v literatuře české a mají i rozmanitější podoby. Z českého pohledu je pozoruhodná groteskní fúze vysokého a nízkého – český čtenář se zdá být pro ni lépe „vypreparován“. Ve slovenské podobě má totiž zmíněná fúze pro českého čtenáře zvláštní kouzlo, zatímco na Slovensku je paradoxně předmětem axiologických a literárně estetických sporů (za všechny uveďme alespoň prózy Dušana Dušeka).[78]

Zajímavý problém představuje fenomén heterogenity, a to nejen autorova díla, ale též jeho životního pocitu a s ním související struktury jeho publikační aktivity. V analýze románu Štefana Moravčíka *Sedláci* (1988) upozorňuje Valér Mikula na hoffmannovsko-gogolovský způsob zobrazení vesnického prabytí, na ambivalentní vztah vypravěče k fenoménu sedláctví, ale hlavně na rozporuplnost Moravčíkova postmoderního životního pocitu: na jedné straně umělecké (románové)

---

75 Fuks propracoval bipolaritu vysokého a nízkého až do úrovně gest a rozpadajícího se jazyka dané vrstvy – „kuchyňská“ čeština kombinovaná s vídeňskou němčinou kontrastuje s francouzštinou, italštinou a latinskými citáty.

76 K postmoderním postupům u Milana Kundery srov. např. monografii Jacek Illg (1992): *W kręgu powieści Milana Kundery*. Kraków: Universita a Květoslav Chvatík (1994): *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis;i sborník statí Aleš Haman, Vladimír Novotný (eds.) (2009): *Hommage à Milan Kundera. Pocta Milanu Kunderovi*. Praha: Artes Liberales.

77 Helena Kosková: *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996, s. 98–103.

78 Srov. např. Stanislava Repar (2007): *Ohnisko reči alebo mlčenlivá hĺbka horizontu*. Bratislava: Kalligram, s. 173–188.

konstituování paralelního světa, z něhož se smíchem pozoruje úpadek oficiálního světa, na druhé straně pak snahu o vytváření Dějin v textech publicistických.[79]

Ve středoevropském kulturním areálu mají ironie, intertextualita, palimpsest, metatextovost jako stylové rysy postmodernistických děl hluboké kořeny. Čtyři podoby postmoderní prózy, o kterých se zmiňuje slovenský literární teoretik Tibor Žilka (latinskoamerická, severoamerická, západoevropská a východoevropská)[80] není nutné rozšiřovat o další podobu (středoevropskou), nicméně o existenci jisté středoevropské varianty – přinejmenším v žánru románu – lze oprávněně uvažovat.

---

79 Valér Mikula (1997): Postmoderné vyústenie (Š. Moravčík: Sedláci). In: Týž (1997): *Od baroka k postmoderne*. Levice: Koloman Kertész Bagala – Vydavatelstvo L.C.A., s. 115–120, zde s. 118–119.

80 Tibor Žilka (1995): *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: VŠP – Fakulta humanitních vied, s. 92 n.

6 K aspektům jinakosti ve vztazích Západ – Východ

6.1 Gradace jinakosti v novele Franze Kafky *Proměna*

Pražský židovský spisovatel Franz Kafka (1883–1924) je objektem zájmu mnoha vědních oborů. Debata o Kafkově díle byla v socialistických zemích střední a východní Evropy ideologicky manipulována, ale ani v západní Evropě či USA se nevyhnula příliš jednostranným hodnocením (Kafka jako prorok, Kafka jako největší německy píšící spisovatel) nebo jsou založena na silně antimodernistických tezích.[81] Literární estetice se v takto vypjaté atmosféře příliš nedaří – přenechává své pole působnosti biografickým, sociologickým, teologickým, psychoanalytickým nebo lékařským pohledům, které prostřednictvím Kafkova díla nezřídka řeší svou vlastní problematiku.

V souvislosti s novelou *Die Verwandlung* (Proměna, napsána v roce 1912, vydána v roce 1915) bývá z biografického hlediska zdůrazňován napjatý vztah Franze Kafky k otci, židovskému obchodníkovi, který se údajně choval bezohledně ke svým podřízeným a byl nevlídný i ke svému synovi. Tuto hypotézu pochopitelně nelze vyloučit. Svědectví získaná metodami orální historie, ale též archivní výzkumy korespondence dalších zainteresovaných osob naznačují, že reálná rodinná situace byla mnohem méně dramatická – přecitlivělý Franz ji však pociťoval jako tíživou.[82]

---

[81] Blíže k tomu Alexej Kusák (2003): *Tance kolem Kafky*. Praha: J. Tomáš – Akropolis; Eduard Goldstücker (1964): *Na téma Franz Kafka*. Praha: Československý spisovatel; Milan Kundera (2006): *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis.

[82] Srov. Reiner Stach (2002): Kafka. *Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main: Fischer, dále Alena Wagnerová (2001): *Die Familie Kafka aus Prag*. Frankfurt am Main: Fischer.

Do značné míry obdobně je tomu i s interpretací sociálních dějin Prahy na přelomu 19. a 20. století jako „trojího ghetta" německy píšících židovských autorů. Franz Kafka byl vystudovaný právník z bohaté rodiny, pracoval v pražské pobočce mezinárodní finanční instituce. Ovládal nejen němčinu, ale (díky třem českým služebným a osmi letům gymnaziální výuky českého jazyka) aktivně i češtinu.[83] Nepochybně zažíval rozmanité traumatizující situace, ale žil v posledních desetiletích habsburské monarchie a v prvních letech demokratického Československa, tzn. v politických, náboženských a národnostních poměrech, které jistě nebyly ideální, ale k brutalitě pozdějších totalitních režimů měly daleko.

Na přelomu 19. a 20. století měla Praha problémy s antisemitismem části obyvatel, většinové české obyvatelstvo mělo negativní vztah k němčině a jejím nositelům. Jde však o konstantní sociálně psychologickou situaci.[84] Rozporuplné postavení německy píšících židovských autorů v Praze[85] je nutno brát v úvahu jako součást sociálně a kulturně historického kontextu, jehož analýza (podobně jako popis Kafkovy rodinné situace) může přinášet zajímavé poznatky, neměla by však nahrazovat interpretaci literárních textů.

V letech 1911 až 1912 se Kafka začal do hloubky zabývat východním židovstvím,[86] v němž – podobně jako někteří další židovští intelektuálové – viděl šanci na obrodu původních duchovních a kulturních hodnot židovství. Prakticky zaměření Židé v Čechách a na Moravě si naopak východní Židy spíše ošklivili a jejich příliv do střední Evropy je znepokojoval.[87] Do roku 1911 přečetl Kafka několik studií k židovským dějinám, v roce 1911 dokonce monumentální kompendium Meyera Issera Pinèse *Historie de la Litterature Judeo-Allemande*

---

[83] Podrobně se Kafkovými znalostmi češtiny zabývá Marek Nekula ve studii Franz Kafka ve škole. Výuka a znalosti češtiny. In: Kurt Krolop et al. (2000): *Kafkova zpráva o světě*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.

[84] Blíže srov. Christoph Stölzl (1997): *Kafkovy zlé Čechy. K sociální historii pražského žida*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.

[85] Srov. např. Ctibor Rybár et al. (1991): *Das jüdische Prag*. Praha: Akropolis.

[86] Přehledně pojednává o Kafkově vztahu k židovství Andreas B. Kilcher ve studii Kafka und das Judentum. In: Bettina von Jagow; Oliver Jahraus (eds.) (2008): *Kafka – Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s. 194–211.

[87] Blíže k přijímání východních Židů (včetně tzv. židovského antisemitismu) srov. např. Heiko Haumann (1997): *Dějiny východních Židů*. Olomouc: Votobia.

(Dějiny literatury jidiš), které charakterizuje literární díla napsaná v jazyce jidiš.

V roce 1912 Kafka pravidelně četl některé německy psané židovské časopisy, chasidské pověsti a prózy, účastnil se osvětových přednášek o židovské kultuře a sionistickém hnutí, pravidelně navštěvoval – v Praze i mimo Prahu – představení jidiš divadla Jicchaka Löwyho z Lembergu či vystoupení folklorního souboru východních Židů.[88]

Na podzim roku 1912 se Kafka odhodlal k vytvoření nového pojetí prózy, ve kterém spojil originálním způsobem rozmanité umělecké a duchovní proudy – z evropské tradice navázal na své oblíbené autory, jimiž byli Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Thomas Mann nebo Robert Musil. Pro moderní evropskou novelu (a prózu vůbec) měla tvorba těchto autorů zásadní význam. Zrcadlovou dvojici experimentálních próz Kafkova obratu představuje povídka *Das Urteil* (Ortel, napsána v noci z 22. na 23. září 1912) a novela *Die Verwandlung* (Proměna, napsána v listopadu 1912).

Goethova novela *Die Leiden des jungen Werthers* (1774, Utrpení mladého Werthera), Kleistova novela *Michael Kohlhaas* (1810), Dostojevského novela *Zapiski iz podpolja* (Zápisky z podzemí, 1864), Mannova novela *Tonio Kröger* (1903) či Musilova novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906, Zmatky chovance Törlesse) se od Kafkovy novely *Die Verwandlung* liší autorskou perspektivou, tematicko-motivickou výstavbou, kompozicí i stylem. Společný je těmto dílům výrazně polemický náboj ve vztahu k převládajícímu pojetí literatury: navzdory rozdílným tématům (zrazená láska u Goetha, odepírání spravedlnosti u Kleista, záhady lidské duše u Dostojevského, rozpor umělecké duše a měšťanského životního stylu u Manna) je jako existenciálně tíživá situace rozpoznána ne již jen některá z časově ohraničených krizí subjektu – kritickou životní situací se ve všech novelách stává sám život vnímavého jedince v novodobé (moderní) společnosti.

---

[88] Blíže o tom Andreas B. Kilcher ve studii Kafka und das Judentum. In: Bettina von Jagow; Oliver Jahraus (eds.) (2008): *Kafka – Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s. 194–211, zejm. s. 199 n.

Kafkova próza *Die Verwandlung* bývá v německy mluvících zemích často označována jako rozsáhlá povídka (Erzählung), má však blízko k žánru novely svým parodijním a provokativním zaměřením, které umožňuje vyostřenou reflexi jinakosti. Pro evropskou literaturu 19. století novelu objevil německý estetik August Wilhelm Schlegel jako hodnotově podceňovaný žánr, jemuž však osobnosti jako Giovanni Boccaccio (1313–1375) nebo Miguel de Cervantes y Saavedra (1547–1616) objevili nové možnosti.[89] Vágní identita nízkého a motivicky bezbřehého žánru, s jehož nevážným tónem se pojí parodování vysokých žánrů a společenských hodnot, ale též provokativní hra se čtenářem, představuje literární formu, která je pro Kafkovo experimentování zvlášť vhodná.

Kafkova snaha proniknout ke kořenům myšlení, orální a písemné tradice východních Židů se projevuje v otevřeném interkulturním dialogu, který vytváří základní umělecký interval novely *Die Verwandlung*. V textu jsou parodovány „nezpochybnitelné" západní hodnoty moderní doby, jimiž jsou racionalita jako základ správného myšlení, redukce lidské osobnosti na pouhou roli v ubíjejícím pracovním procesu, který je smyslem lidského života, servilita vůči formálním autoritám, mizení srdečnosti i ve vztazích nejbližších lidí či ztráta spontaneity v chování moderního člověka.

Řadu společensky naléhavých témat moderní doby zpracovávají ve svých prózách již zmínění Robert Musil či Thomas Mann (homosexualita jako forma jinakosti, násilí jako individuální i celospolečenská forma chování nesouvisející jednoznačně se vzdělaností a blahobytem, manipulovatelnost člověka aj.). Na rozdíl od Kafky se pohybují – při vší pronikavé kritičnosti a jasnozřivosti – v systému západní kultury. Kafka se snaží vymanit z pevného sevření tímto myšlenkovým a estetickým krunýřem, a tak podniká odvážný umělecký experiment: v symbolické rovině ohledává traumata každodenního života moderního městského člověka, který je spíše jen přežíváním, pouhým mechanickým existováním.

---

[89] K dějinám a morfologii novely srov. zejm. Hannelore Schlaffer (1993): *Poetik der Novelle*. Stuttgart – Weimar: Metzler.

Rusky a anglicky píšící básník a prozaik Vladimir Nabokov, který vystudoval romanistiku a ve dvacátých a třicátých letech 20. století pobýval jako emigrant v Berlíně, vyslovuje ve svém doslovu ke Kafkově novele[90] názor, že na literární styl pražského autora měl z novodobých evropských prozaiků snad největší vliv Gustav Flaubert, který také používal pojmy odborného jazyka (Kafka zejména z jazyka práva a přírodních věd), propůjčoval jim jistou ironickou přesnost, aniž by dal nahlédnout do svých osobních pocitů (NABOKOV, 2000, s. 84).

Čtenáře vrhá Kafka již v úvodní větě do modelové situace, která znepokojuje nedostatkem opěrných bodů:

> *„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.“* (KAFKA, 1994, s. 93)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela přikrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho četné, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima.“* (KAFKA, 1983, s. 53)

Někteří interpreti se vypořádávají s první větou novely tvrzením, že Gregor (Řehoř) Samsa se proměňuje v brouka. Podle Františka

---

[90] Vladimír Nabokov (2000): Franz Kafka: Die Verwandlung. In Franz Kafka: *Die Verwandlung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 16. vyd., s. 75–133.

Kautmana se Řehoř stává „odporným broukem, snad štěnicí“ (KAUTMAN, 1990, s. 75). Také Vladimir Nabokov řeší zoologickou otázku Řehořovy druhové příslušnosti – tvrdí, že jde očividně o čeleď Arthropoda, tedy šplhavých mnohonožců s krunýřem (NABOKOV, 2000, s. 87). Pokud přistoupíme na zoologické (entomologické) argumenty, staneme se další z obětí Kafkovy cynické hry se čtenářem.

Řada informací o Řehořovi je od samého počátku nevěrohodná. Kafka je mimořádně rafinovaný kladeč sémantických pastí a „broučí“ past je jednou z nich. Řehoř Samsa se neproměnil v odporného brouka, ale získal vzhled blíže neurčeného nestvůrného hmyzu, jehož druhová nezařaditelnost a vizuální nedefinovatelnost je v celém textu novely důsledně zachována. Neustále je nutno brát v úvahu jazykovou stránku Kafkových textů, neboť je důležitou součástí hry se čtenářem.

Ve výrazu „*zu einem ungeheuren Ungeziefer*“ – v překladu Vladimíra Kafky “v nestvůrný hmyz” – se objevuje parodijní aluze na aliterační verš, který však konfrontuje nikoli počáteční vokály, ale konsonanty následujících slov. Kafkovi je velmi blízké pohrávání si s jazykem jako s nástrojem (navíc ve vztahu k němčině neuctivě, jak bylo zvykem v židovském a slovanském prostředí Prahy).[91] Kafkovo doporučení nakladateli neilustrovat vydání novely zobrazováním Řehoře, lze chápat jako aluzi na židovský zákaz zobrazovat (Nabokov má ve svém doslovu dvě „rouhačské“ kresby Řehoře jako brouka).

Židé (zejména východní), o které se Kafka v posledních dvou letech před napsáním novely intenzivně zajímá, uvažují o problematice označování či pojmenovávání podstatně hlouběji než je v Evropě zvykem, tzn. jako o přiřazení libovolného označení nebo jména dané osobě. V židovském pojetí odhaluje jméno podstatné charakteristiky bytí, podle Izaiáše dokonce úděl člověka (Iz 1, 26). Pojmenování propůjčuje pojmenovanému existenci, někoho nazvat znamená ho ovládat. „Jméno“ (hebrejsky שם, ha-Šém) označuje v judaismu Boha.[92] Označování je tedy počínáním, které má svá rizika.

---

[91] Dvojí zápor („*un- Un-*“) je ve vysokém stylu v němčině nekorektní – tím působivější je jako součást novelistického parodování všeho vysokého.

[92] Blíže k tomu srov. Danielle Fouilloux et al. (1992): *Slovník biblické kultury*. Praha: EWA, zejm. s. 98.

Nelze však vyloučit ani možnost, že Kafkovi jde o snahu udržet představu hmyzu v obecné rovině, neboť tak lze reflektovat existenciální problematiku. K té směřuje ostatně i Nabokov, když tvrdí, že osamělost spolu se zvláštním vnímáním reality charakterizuje umělce, génia či objevitele; Samsova rodina žijící kolem fantastického hmyzu tak není podle Nabokova nic jiného než průměrnost v okruhu génia (NABOKOV, 2000, s. 89).

Kafkovou strategií se stává „seriózní" uvádění i detailů, jejichž znalost čtenáře zpočátku uklidňuje, avšak jen do té doby, než si uvědomí jejich beznadějnou izolovanost (čtenářská frustrace z nemožnosti postihnout smysl celku je pak ještě větší):

> *„Er fühlte ein leichtes Jucken oben auf dem Bauch; schob sich auf dem Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können; fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er nicht zu beurteilen verstand; und wollte mit einem Bein die Stelle betasten, zog es aber gleich zurück, denn bei der Berührung umwehten ihn Kälteschauer."* (KAFKA, 1994, s. 94)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Ucítil nahoře na břiše slabé svědění; pomalu se sunul po hřbetě k čelu postele, aby mohl lépe zvednout hlavu; našel svědící místo, poseté spoustou drobných bílých teček, které nedovedl posoudit; a chtěl to místo jednou nohou ohmatat, hned ji však stáhl zpátky, neboť při dotyku ho hrůzou zamrazilo."* (KAFKA, 1983, s. 54)

Řehořovo lidské vědomí, které koresponduje s vědomím čtenáře, se nemůže identifikovat s jinakostí tělesné bytosti – radikálně jiné, cizí a nepochopitelné člověka děsí. Zvláštní kreaturou se však může stát i bytost lidského vzezření, je-li cele oddána nadřízeným a nepoužívá-li vlastní rozum. Servilita takových kreatur vede k pocitu nemožnosti aktivně vstoupit do probíhajícího dění:

„Und selbst wenn er den Zug einholte, ein Donnerwetter des Chefs war nicht zu vermeiden, denn der Geschäftsdiener hatte beim Fünfuhrzug gewartet und die Meldung von seiner Versäumnis längst erstattet. Es war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand.“ (KAFKA, 1994, s. 95)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

„A i kdyby vlak stihl, šéfovo hromování ho nemine, poněvadž sluha z obchodu čekal u vlaku o páté a dávno podal hlášení, že ho zmeškal. Je to šéfova stvůra, bez páteře a bez vlastního rozumu.“ (KAFKA, 1983, s. 55)

Narůstání jinakosti, sféry neznámého, se od hmatových a vizuálních vjemů rozšiřuje i na projevy akustické, které hrají v celém textu novely důležitou roli. Záhadnost dějů paralyzuje sebedůvěru vnímajícího subjektu, čtenář je postupně připravován na zcela novou situaci, jejíž podstatou je nemožnost spolehnout se na již vytvořené představy či poznatky – tváří v tvář této nové situaci je nutno být mimořádně otevřený a vnímavý:

„Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, dass man nicht wusste, ob man recht gehört hatte.“ (KAFKA, 1994, s. 96)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

„Řehoř se zděsil, když uslyšel hlas, jímž odpověděl, nepochybně svůj dřívější hlas, do něhož se však jakoby zezdola mísilo jakési nepotlačitelné, bolestné pípání, které jedině první okamžik ponechávalo slovům zřetelnost, natolik však rozrušilo jejich doznění, že člověk nevěděl, jestli dobře slyší.“ (Kafka, 1983, s. 55–56)

Matčino chlácholení prokuristy, který přišel osobně zjistit, proč Řehoř nenastoupil služební cestu, je vedeno snahou o předložení „rozumných" argumentů podporujících představu o synově pracovní spolehlivosti – tichost, ukázněnost, příprava na zaměstnání a neustálé nutkání k pracovní činnosti jsou hodnoty, které „logicky" svědčí o kvalitě pracovníka. Motiv Řehořovy oblíbené lupenkové pilky, který zde dokresluje absurditu situace, se jako návratný motiv objeví ve vypjaté scéně s vystěhováváním nábytku z Řehořova pokoje.

Řehořův otec je pravým opakem tradičního pečujícího otce: nepracuje, je nespravedlivý, sám je zdrojem hněvu a násilí, a tak roli živitele a strážce rodiny plní Řehoř. V matčině podání však působí Řehoř jako jedinec nedospělý a podivínský:

> *„Der Junge hat ja nichts im Kopf als das Geschäft. Ich ärgere mich schon fast, daß er abends niemals ausgeht; jetzt war er doch acht Tage in der Stadt, aber jeden Abend war er zu Hause. Da sitzt er bei uns am Tisch und liest still die Zeitung oder studiert Fahrpläne. Es ist schon eine Zerstreuung für ihn, wenn er sich mit Laubsägearbeiten beschäftigt. Da hat er zum Beispiel im Laufe von zwei, drei Abenden einen kleinen Rahmen geschnitzt; Sie werden staunen, wie hübsch er ist;"* (KAFKA, 1994, s. 101–102)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Vždyť ten chlapec nemyslí na nic jiného než na obchod. Už se skoro zlobím, že si někdy večer nevyjde; teď byl přece týden ve městě, ale večer co večer byl doma. Sedí tu s námi u stolu a tiše si čte noviny nebo studuje jízdní řády. K rozptýlení mu stačí vyřezávat si lupenkovou pilkou. Tuhle si například za dva tři večery vyřezal rámeček; podivíte se, jaký je pěkný;"* (KAFKA, 1983, s. 60)

Jednotlivé situace, které Kafka v novele konstruuje, jsou průzkumem různých aspektů jinakosti a cizoty (vzájemného odcizování). Na více místech je tak například reflektována problematika překážek v komunikaci (opakuje se motiv zavřených dveří do místností dalších

členů rodiny, mluvení členů rodiny a pak prokuristy přes zavřené dveře Řehořova pokoje).[93]

Nabokov upozorňuje na instrumentalizaci Řehořovy osobnosti v rodině – stal se věcí, nástrojem, který rodina používá. (NABOKOV, 2000, s. 95). Důležitá je možnost či nemožnost sounáležitosti. Existenciální závažnost této problematiky kontrastuje s ironizujícími přívlastky („*velkolepé, překvapivé výkony*“):

> *„Gregor war aber viel ruhiger geworden. Man verstand zwar also seine Worte nicht mehr, trotzdem sie ihm genug klar, klarer als früher, vorgekommen waren, vielleicht infolge der Gewöhnung des Ohres. Aber immerhin glaubte man nun schon daran, dass es mit ihm nicht ganz in Ordnung war, und war bereit, ihm zu helfen. Die Zuversicht und Sicherheit, mit welchen die ersten Anordnungen getroffen worden waren, taten ihm wohl. Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis und erhoffte von beiden, vom Arzt und vom Schlosser, ohne sie eigentlich genau zu scheiden, großartige und überraschende Leistungen.“* (KAFKA, 1994, s. 105–106)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Ale Řehoř byl teď mnohem klidnější. Jeho slovům tedy už sice nerozuměli, ačkoli jemu připadala dost jasná, jasnější než předtím, snad proto, že ucho si zvyklo. Ale rozhodně už teď uvěřili, že to s ním není docela v pořádku, a jsou mu ochotni pomoci. Důvěra i jistota, s nimiž byla učiněna první opatření, působily na něho blahodárně. Měl pocit, že je opět zahrnut do lidského okruhu, a jak od lékaře, tak od zámečníka – jež od sebe vlastně přesně neodlišoval – čekal velkolepé a překvapivé výkony.“* (KAFKA, 1983, s. 63–64)

---

[93] Nemožnost rozumět Řehořovi je později členy rodiny automaticky chápána jako naprostá nemožnost dorozumění – Řehoř sice členům rodiny formálně rozumí, nechápe však podstatné souvislosti.

Důležitým médiem interkulturní komunikace je již tradičně jídlo. Zmínky o jídle patří k záhadným místům v textu novely. U Kafky má jídlo značně specifické konotace. Často se stává součástí scén, které lze zahrnout do tzv. estetiky ošklivého. Literární historik a spisovatel František Kautman si všímá zobrazování jídla ve své kafkovské monografii[94] – zjišťuje, že „v celém Kafkově díle nejen že nenajdeme žádnou hostinu, ale téměř se nesetkáme s nikým, kdo by se klidně a normálně najedl" (KAUTMAN, 1990, s. 66). Řehoř ze sestřiny nabídky čerstvých i zkažených pokrmů vybírá ty, které jako „lidský" konzument odmítal:

> *„Rasch hintereinander und mit Befriedigung tränenden Augen verzehrte er den Käse, das Gemüse und die Sauce; die frischen Speisen dagegen schmeckten ihm nicht, er konnte nicht einmal ihren Geruch vertragen und schleppte sogar die Sachen, die er essen wollte, ein Stückchen weiter weg."* (KAFKA, 1994, s. 118)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Na jeden ráz a s očima slzícíma uspokojením zhltl sýr, zeleninu a omáčku; naopak čerstvá jídla mu nechutnala, ani jejich pach nesnášel, a dokonce věci, které se chystal sníst, si odvlekl kousek stranou."* (KAFKA, 1983, s. 74)

Řehoř si i nadále uchovává povahové rysy lidské bytosti, jako je např. snaha neobtěžovat okolí svou jinakostí. Ohleduplnost je povahovým rysem, o němž se vypravěč často zmiňuje – zaniká až ve fázi, kdy Řehoř přestává pečovat o svůj zevnějšek a převáží u něho „hmyzí" chování. Zároveň dojde ke změně Řehořova vnitřního časového vědomí – je schopen celé hodiny čekat (kupř. na příchod sestry):

> *„Gregor versteckte sich natürlich sofort unter dem Kanapee, aber er mußte bis zum Mittag warten, ehe die Schwester wiederkam, und sie schien viel unruhiger als sonst. Er erkannte daraus, daß ihr sein Anblick noch immer unerträglich war und*

---

[94] František Kautman (1990): *Svět Franze Kafky*. Praha: Torst.

ihr auch weiterhin unerträglich bleiben müsse, und daß sie sich wohl sehr überwinden mußte, vor dem Anblick auch nur der kleinen Partie seines Körpers nicht davonzulaufen, mit der er unter dem Kanapee hervorragte.“ (KAFKA, 1994, s. 125)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

„Řehoř se ovšem ihned schoval pod pohovku, ale musel čekat až do poledne, než se sestra vrátila, a zdála se mu mnohem neklidnější než jindy. Z toho viděl, že pohled na něj je pro ni stále ještě nesnesitelný i nadále a že se asi hodně musí přemáhat, aby neutekla už při pohledu na malý kousek jeho těla, jímž vyčnívá zpod pohovky.“ (KAFKA, 1983, s. 79)

Průběžně se objevují zmínky o rozumném chování či naopak o nedostatku rozumu. Rozumně si počínají sestra, otec nebo prokurista. Matka je bytostí emocionální a slabou. Řehoře sice považuje za člena rodiny a dokonce stále ještě za svého syna, není však schopna každodenní péče (nesnesla by pohled na proměněného Řehoře). Řehoř je záhadnou bytostí, která se pohybuje na hranici dvou světů. Velmi chladně dokáže kupř. uvažovat o návštěvě matky – připomíná tím přístup byrokratů řešících praktický problém, který se jich bytostně nedotýká:

„Die Mutter übrigens wollte verhältnismäßig bald Gregor besuchen, aber der Vater und die Schwester hielten sie zuerst mit Vernunftgründen zurück, denen Gregor sehr aufmerksam zuhörte, und die er vollständig billigte. Später aber mußte man sie mit Gewalt zurückhalten, und wenn sie dann rief: “Laßt mich doch zu Gregor, er ist ja mein unglücklicher Sohn! Begreift ihr es denn nicht, daß ich zu ihm muß?“, dann dachte Gregor, daß es vielleicht doch gut wäre, wenn die Mutter hereinkäme, nicht jeden Tag natürlich, aber vielleicht einmal in der Woche; sie verstand doch alles viel besser als die Schwester [...]“ (KAFKA, 1994, S. 126)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Matka chtěla ostatně poměrně brzo Řehoře navštívit, avšak otec i sestra ji odrazovali nejdříve rozumovými důvody, jež Řehoř velice pozorně vyslechl a jež plně schvaloval. Později však ji museli zdržovat násilím, a když pak volala: „Pusťte mě přece k Řehořovi, vždyť je to můj nešťastný syn. Copak nechápete, že musím k němu?“, pomyslel si Řehoř, že by přece jen snad bylo dobře, kdyby k němu matka zašla, samozřejmě ne každý den, ale třeba jednou za týden; rozumí přece všemu mnohem lépe než sestra.“* (KAFKA, 1983, s. 80)

Řehoř si uchovává svou „lidskou“ ohleduplnost, která – jako projev vysoké sociální inteligence – kontrastuje s jeho hmyzími projevy. Ohleduplnost je zdůrazněna ve vztahu k rodičům, kde jsou „lidské“ stereotypy asi nejvíce zažité. Neznamená to však, že by Řehoř nepokročil dále směrem k hmyzu. Potřeba neustálého hmyzího pohybu, lezení po stěnách (a dokonce po stropě) posiluje Řehořovu příslušnost k jinému světu.

Nabokov označil motiv dveří, zavírání a otevírání za jeden z hlavních motivů novely (NABOKOV, 2000, s. 133). Jde o formu hranice, která nesmí či naopak musí být překračována. Opětovně se objevuje motiv rozptýlení (*Zerstreuung*) v matčině rozhovoru s prokuristou. Matka mluvila o Řehořově vyřezávání lupenkovou pilkou jako o jeho jediném rozptýlení, nyní (v hmyzí podobě) se Řehoř rozptyluje lezením po stěnách a po stropě:

> *„Während des Tages wollte Gregor schon aus Rücksicht auf seine Eltern sich nicht beim Fenster zeigen, kriechen konnte er aber auf den paar Quadratmetern des Fußbodens auch nicht viel, das ruhige Liegen ertrug er schon während der Nacht schwer, das Essen machte ihm bald nicht mehr das geringste Vergnügen, und so nahm er zur Zerstreuung die Gewohnheit an, kreuz und quer über die Wände und Plafond zu kriechen. Besonders oben auf der Decke hing er gern; es war ganz anders, als das Liegen auf dem Fußboden; man atmete freier;“* (KAFKA, 1994, s. 126–127)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Během dne se Řehoř už z ohledu k rodičům nechtěl ukazovat u okna, avšak lézt na těch několika čtverečních metrech podlahy také moc nemohl, v klidu ani v noci nevydržel, jídlo ho brzy vůbec přestalo těšit, a tak, aby se rozptýlil, zvykl si lézt křížem krážem po stěnách a po stropě. Zvláště nahoře na stropě visíval rád; to bylo něco jiného než ležet na podlaze; volněji se dýchalo;“* (KAFKA, 1983, s. 80–81)

Naprostý nedostatek komunikace a monotónní přežívání v málo podnětném prostředí vede k Řehořovu nerozumnému chování ve vlastní neprospěch, což si při zpětné reflexi situace uvědomuje. Tato zdánlivá interpretační jistota je však pouze jinou formou permanentní vypravěčské nejistoty, která se manifestuje výrazy jako „*wohl*“ (asi) a „*wahrscheinlich*“ (pravděpodobně). Nadužívání těchto výrazů vyvolává ve čtenáři pocity nejistoty a dokonce nedůvěry k vypravěči, který se většinou prezentuje jako tradiční vševědoucí vypravěč v er-formě, třebaže informace, které o myšlení a prožívání postav podává, jsou v modernistické próze příznačné pro vypravěče personálního.

Na hranici kultur není nic jisté, a tak si téměř ničím není jistý ani vypravěč. Značně relativizovány jsou i pasáže, ve kterých se podávané informace týkají nezpochybnitelných skutečností. Dokonale přesné popisy jednotlivých momentů, ze kterých je událost složena, nesměřují k celistvému zobrazení situace a k pochopení jejího smyslu. Radikální jinakostí nevyniká jen Řehoř, ale také vypravěč, jehož pohled připomíná bytost z jiné planety. Čtenář se tak neustále pohybuje ve sféře neznámého nebo zdánlivě známého, které zřejmě znamená něco jiného:

> *„[…] der Mangel jeder unmittelbaren menschlichen Ansprache, verbunden mit dem einförmigen Leben inmitten der Familie, im Laufe dieser zwei Monate seinen Verstand hatte verwirren müssen, denn anders konnte er es sich nicht erklären, daß er ernsthaft darnach hatte verlangen können, daß sein Zimmer ausgeleert würde. Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbel gemütlich ausgestattete Zimmer in eine*

Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich nach allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigen, schnellen, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit?“ (KAFKA, 1994, s. 128–129)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

„[...] nedostatek jakéhokoli bezprostředního dorozumění s lidmi, spojený s jednotvárným životem uprostřed rodiny, mu určitě za ty dva měsíce pomátl rozum, jinak si totiž nedovedl vysvětlit, že mohl vážně zatoužit, aby mu pokoj vyprázdnili. Copak se mu doopravdy zachtělo, aby se ten teplý pokoj, útulně zařízený nábytkem, proměnil v jakési doupě, kde by si pak ovšem nerušeně mohl všude lézt, ale také by zároveň rychle, nadobro zapomněl na svou lidskou minulost?“ (KAFKA, 1983, s. 82)

Bytostně lidský se zdá být Řehořův vztah k umění. Ať již jde o záchranu obrazu v Řehořově pokoji či o poslech sestřiny hry na housle. Stále existuje jak možnost, že máme co činit se zájmem o lidskou aktivitu, tak i možnost, že jde jen o snahu zachránit poslední předmět ze známého světa, který na vyprázdněné stěně zůstal (v případě poslechu hry na housle pak může jít o prostou zvědavost, ale též o nový projev Řehořovy hudební vnímavosti – jako viditelně lidská bytost totiž muzikální nebyl):

„Und so brach er denn hervor – die Frauen stützen sich gerade im Nebenzimmer an den Schreibtisch, um ein wenig zu verschnaufen –, wechselte viermal die Richtung des Laufes, er wußte wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand auffallend das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und preßte sich an das Glas, das ihn festhielt und seinen heißen Bauch wohltat. Dieses Bild wenigstens, das Gregor jetzt ganz verdeckte, würde nun gewiß niemand wegnehmen.“ (KAFKA, 1994, s. 131)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„I vyrazil ven – ženy se vedle v pokoji zrovna opíraly o psací stůl, aby si trochu oddychly –, čtyřikrát v běhu změnil směr, opravdu nevěděl, co zachraňovat dřív, v tom uviděl na zdi, jinak už docela holé, nápadně visící obraz dámy oblečené v samou kožešinu, honem vylezl nahoru a přimáčkl se na sklo, které ho udrželo a blahodárně působilo na jeho rozpálené břicho. Aspoň tento obraz, který teď Řehoř celý zakrýval, už jistě nikdo nevezme.“* (KAFKA, 1983, s. 84)

Pozoruhodnou proměnu prodělává také sestra, ale především otec, který dříve již nepracoval (po Řehořově proměně musel začít vydělávat, a tak se nechal zaměstnat jako bankovní zřízenec). Uniformu s vysokým pevným límcem (připomínající Řehořův krunýř), nosil po příchodu z práce i doma – snad proto, aby byl stále připraven k pracovnímu nasazení, ale možná i proto, že se stávala jeho druhou přirozeností. Otcův pohyb se zrychlil, otec začal víc zvedat nohy, což může být projevem zvýšené aktivity a rozhodnosti. Také však může jít o důsledek změny pozorovatelovy perspektivy (jako tvor s hlavou u podlahy mohl Řehoř vnímat pozvedávání otcových nohou jako výrazné):

> *„Nun aber war er recht gut aufgerichtet; in eine straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen gekleidet, wie sie Diener der Bankinstitute tragen; über dem hohen steifen Kragen des Rockes entwickelte sich sein starkes Doppelkinn [...] immerhin hob er die Füße ungewöhnlich hoch, und Gregor staunte über die Riesengröße seiner Stiefelsohlen.“* (KAFKA, 1994, s. 134)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Teď se ale drží pěkně rovně; na sobě přiléhavý módní stejnokroj se zlatými knoflíky, jaký nosívají sluhové bankovních ústavů; nad vysokým tuhým límcem kabátu se rozkládá mocná dvojitá brada [...] neobyčejně vysoko zvedal nohy a Řehoř žasl, jak obrovské má podrážky.“* (KAFKA, 1983, s. 87)

Otec se (možná vlivem služebného postavení v zaměstnání) proměňuje i ve vztahu k Řehořovi. V nejdramatičtější scéně novely (při zahánění Řehoře do jeho pokoje) se otec po slovních výhrůžkách uchýlil k brutálnímu násilí – bombardoval (v originále je užito sloveso „*bombardieren*“) Řehoře jablky. Jedno jablko uvízlo Řehořovi v místě, které vypravěč označuje v originále jako „*Rücken*“ (hřbet).[95] Jablko způsobilo Řehořovi nejen bolest, ale také nehojící se zranění (a v jeho důsledku možná i pozdější smrt). Motiv jablka má silný symbolický význam (prvotního hříchu, v Ježíšově ruce představuje aluzi na jeho vykupitelské poslání).[96]

Proměněný otec začíná překvapivě vnímat Řehoře jako člena rodiny (ve hře je opět několik interpretačních možností):

> *„Die schwere Verwundung Gregors, an der er über einen Monat litt – der Apfel blieb, da ihn niemand zu entfernen wagte, als sichtbares Andenken im Fleische sitzen –, schien selbst den Vater daran erinnert zu haben, daß Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern dem gegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden.“* (KAFKA, 1994, s.. 136)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Těžké zranění, s nímž Řehoř stonal víc než měsíc – jablko, které si nikdo netroufal vyndat, zůstalo vězet v těle jako viditelná upomínka –, patrně i otci připomnělo, že přes svou nynější smutnou a odpornou podobu je Řehoř členem rodiny, že se s ním nesmí jednat jako s nepřítelem, nýbrž že rodinná povinnost přikazuje spolknout odpor a být trpělivý, nic než trpělivý.“* (KAFKA, 1983, s. 89)

---

95 Interpreti, kteří proměněného Řehoře označují za brouka, mluví kupodivu často o krku (brouk má však pouze hlavohruď, nikoli krk) – snad proto, že proměněný Řehoř měl pevný, i když pružný krunýř.

96 Srov. k tomu blíže James Hall (1991): *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, s. 177.

V novele se proměňují nejen postavy, ale i vypravěč – přechází (myšlením, pocity, znalostí situace) jako jakýsi záhadný cizinec-vetřelec z postavy do postavy. Otce i další členy rodiny vypravěč zahrne porozuměním, které udivuje psychologickou pronikavostí a emocionální vřelostí. Kafkův vypravěč mívá téměř vždy pochybnosti, nebývá suverénním znalcem smyslu událostí, třebaže je zpravidla manipulátorem čtenářova myšlení a cítění. V pasáži, která čtenáře překvapí sociálně kritickou otevřeností, tomu tak ovšem není:

> *Was die Welt von armen Leuten verlangt, erfüllten sie bis zum äußersten, der Vater holte den kleinen Bankbeamten das Frühstück, die Mutter opferte sich für die Wäsche fremder Leute, die Schwester lief nach dem Befehl der Kunden hinter dem Pulte hin und her, aber weiter reichten die Kräfte der Familie schon nicht. Und die Wunde im Rücken fing Gregor wie neu zu schmerzen an, [...] wenn jetzt die Mutter, auf Gregors Zimmer zeigend, sagte: „Mach' dort die Tür zu, Grete," und wenn nun Gregor wieder im Dunkel war, während nebenan die Frauen ihre Tränen vermischten oder gar tränenlos den Tisch anstarrten.* (KAFKA, 194, S. 139)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *Co žádá svět od chudáků, to plnili, jak mohli, otec nosil úředníkům v bance snídani, matka se obětovala pro prádlo cizích lidí, sestra pobíhala za pultem, jak zákazníci poroučeli, ale na víc už rodině síly nestačily. A rána v zádech jako by Řehoře znovu rozbolela, [...] když teď matka ukázala na Řehořův pokoj a řekla: „Zavři ty dveře, Markétko," a když se Řehoř octl potmě, zatímco ženy mísily své slzy nebo dokonce bez slz zíraly do stolu.* (KAFKA, 1983, s. 91)

Ve druhé „umělecké" scéně (s poslechem sestřiny hry na housle) se čtenář setkává s Řehořem, který se proměnil z ohleduplného "lidského" tvora ve lhostejné a zanedbané „zvíře". Motivace Řehořova chování lidskou potřebou umění je tak psychologicky nevěrohodná. Kafkův čtenář je však již natolik rutinovaným pochybovačem, že je

schopen – alespoň krátkodobě – opustit „západní“ logiku, kauzalitu nebo psychologickou věrohodnost a vnímat „východně“ v kategoriích nekauzálního, paradoxního, ironického:

> *Gregor hatte, von dem Spiele angezogen, sich ein wenig weiter vorgewagt und war schon mit dem Kopf im Wohnzimmer. Er wunderte sich kaum darüber, daß er in letzter Zeit so wenig Rücksicht auf die andern nahm; früher war diese Rücksichtnahme sein Stolz gewesen. [...] infolge des Staubes, der in seinem Zimmer überall lag [...], war auch er ganz staubbedeckt [...]; seine Gleichgültigkeit gegen alles war viel zu groß, als daß er sich, wie früher mehrmals während des Tages, auf den Rücken gelegt und am Teppich gescheuert hätte. Und trotz dieses Zustandes hatte er keine Scheu, ein Stück auf dem makellosen Fußboden des Wohnzimmers vorzurücken.* (KAFKA, 1994, S. 145–146)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *Řehoř, přilákán hrou, odvážil se trochu dál a byl již hlavou až v obývacím pokoji. Ani mu nebylo divné, že poslední dobou bere tak málo ohledů k ostatním; dříve bývala ohleduplnost jeho pýchou. [...] prach, který ležel všude v pokoji, [...] pokrýval i jeho [...]; byl už ke všemu příliš lhostejný, než aby si lehl na hřbet a vydrhl se o koberec, jak to dříve dělával několikrát za den. A přesto, že takto vypadal, neostýchal se popolézt kus po neposkvrněné podlaze obývacího pokoje.* (KAFKA, 1983, s. 96–97)

„Rozumná“ a dobře vybavená pro život v moderní civilizaci je Řehořova sestra, která jako jediná z rodiny rozpozná neperspektivnost péče o proměněného bratra. Zpočátku se zdálo, že sestra Řehořovi rozumí (zkoušela, která jídla Řehořovi chutnají). Její náhlá tvrdost by proto mohla čtenáře překvapit, pokud by nebyl připraven na skutečnost, že předpoklad morálních skrupulí nebo psychologické odůvodněnosti není vhodným interpretačním klíčem k tomuto textu. Rozporuplnost sestřina chování je signalizována již v rovině

stylistické – oslovení „*Liebe Eltern*“ (milí rodiče) kontrastuje s bouchnutím do stolu. Sestra se však do tvrdosti přece jen nutí, rozhodně není bezcitnou kreaturou. Patří do skupiny obyčejných lidí, a proto si je dobře vědoma zvyklostí, které ve veřejném mínění fungují jako norma – „*es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen*“ (nám nikdo nemůže vytknout ani to nejmenší).

Akt sestřiny zrady dokonává Řehořovu zoufalou rodinnou situaci: otec nebyl nikdy laskavý a srdečný (v židovském slova smyslu vůbec nebyl otcem), matka nebyla skutečnou matkou (Řehořovi se vyhýbala, když to pro ni nebylo příjemné). Být takto zrazen a opuštěn rodinou, nejbližšími lidmi, představuje existenciální krizi nejtěžšího kalibru – pro citlivé jedince je taková zrada poslední kapkou, po níž již nelze nalézt důvody k životu.

Sestra je zdatnou manipulátorkou, a proto v proslovu k rodičům zřetelně odděluje Řehořovo jméno od Řehoře jako psychofyzického individua, neboť „*Untier*“ (obluda) bez jména se vymyká kontextu „lidského“ zacházení. Otcův záhadný vnitřní monolog – „*sie hat tausendmal Recht*“ (má tisíckrát pravdu) – svou stylistickou přepjatostí, která je v dané situaci velmi neobvyklá, čtenáře dále znejistí:

> *„Liebe Eltern“, sagte die Schwester und schlug zur Einleitung mit der Hand auf den Tisch, „so geht es nicht weiter. […] Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen.“*
>
> *„Sie hat tausendmal Recht“, sagte der Vater für sich. Die Mutter, die noch immer nicht genug Atem finden konnte, fing in die vorgehaltene Hand mit einem irrsinnigen Ausdruck der Augen dumpf zu husten an. […]*
>
> *„Weg muß es“, rief die Schwester, „das ist das einzige Mittel, Vater. Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir solange geglaubt haben, das ist ja unser eigentliches Unglück.* (KAFKA, 1994, s. 149)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *„Milí rodiče,“ řekla sestra a úvodem uhodila rukou do stolu, „takhle to dál nejde. […] Nechci před touto obludou vyslovovat jméno svého bratra a řeknu tedy jen: musíme se jí pokusit zbavit. Zkusili jsme vše, co je v lidských silách, abychom se o ni starali a trpělivě ji snášeli, myslím, že nám nikdo nemůže ani to nejmenší vytknout.“*
>
> *„Má tisíckrát pravdu,“ řekl si otec pro sebe. Matka, která ještě pořád nemohla popadnout dech, se s pomateným výrazem v očích tlumeně rozkašlala do dlaně. […]*
>
> *„Pryč musí,“ zvolala sestra, „to je jediný prostředek, tatínku. Musíš jen přestat myslet na to, že je to Řehoř. Vždyť naše neštěstí je vlastně v tom, že jsme tomu tak dlouho věřili.“* (KAFKA, 1983, s. 99)

Čím více se Řehoř svým fyzickým vzhledem a fyziologickými projevy podobal hmyzu, tím méně bylo v jeho myšlení a chování stop po dřívějším „lidském“ neklidu. Jeho duševní rozpoložení se blížilo spíše polohám, které kultivovali starořečtí stoikové (viz Senekovy *Listy Luciliovi*, zejména dopisy o svobodě a dobrovolné smrti) nebo východní myslitelé. Řehoř dospěl do stadia, o které na Východě usilují mistři zenového buddhismu – „*in diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens*“ (v tomto stavu prázdného a pokojného rozjímání).

Ideově i stylisticky výrazně odlišná závěrečná pasáž – excipit novely – má důležitou symbolickou funkci. Smrt představuje radikální cizotu, která podle západních filosofií alterity není lidsky poznatelná a uchopitelná. V Kafkově novele hraje navíc důležitou roli radikální jinakost subjektu, u níž se všechny „západní“ jistoty podstatně problematizují. Tradiční novelistický (parodijní) koncept smrti hlavní postavy je opozicí k vysokým epickým a dramatickým žánrům starověku a středověku, pro které bylo příznačné spojování hrdinské odvahy s hrdinskými činy a smysluplnou smrtí subjektu ve jménu velkých ideálů. V nízkém žánru novely je hrdina někdy také nadán odvahou, jeho smrt však nemá – z důvodu nicotného charakteru

postavy – specifickou kvalitu.[97] Řehořova smrt však svou kvalitu má. Filosoficky vyzrálá bytost na přechodu od „vnějškového člověka" a „vnitřního hmyzu" k „vnějškovému hmyzu" a „vnitřnímu člověku" svou smrtí umožní ztrápené rodině příjemnější život (navzdory jistému smutku mají všichni radost a vyrazí na společný výlet za město, ze kterého se za Řehořova života nemohli vzdálit). Sérii Kafkových parodií doplňuje Řehořova schopnost láskyplně dojaté vzpomínky na rodinu:

> *An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.* (KAFKA, 1994, S. 152–153)

V českém překladu Vladimíra Kafky:

> *Na rodinu vzpomínal s dojetím a láskou. O tom, že musí zmizet, byl přesvědčen pokud možno ještě pevněji než sestra. V tomto stavu prázdného a pokojného rozjímání setrval až do chvíle, kdy na věži odbila třetí hodina ranní. Když všude venku za oknem počalo svítat, byl ještě naživu. Pak mu hlava sama od sebe docela poklesla a z chřípí mu slabě unikl poslední dech.* (KAFKA, 1983, s. 102)

Byt Samsových se stal z východního (židovského) pohledu jak pro Řehoře, tak i pro ostatní členy rodiny „domem otroctví". Zatímco sestra s matkou a otcem byt opouštějí v pospolitosti a plni života, Řehoř se dostal ven jako zbědovaná a vysušená mrtvola na lopatce posluhovačky.

---

[97] Srov. k problematice smrti v novele Hannelore Schlaffer (1993): *Poetik der Novelle*. Stuttgart – Weimar: Metzler, s. 147–149.

Nabokov upozorňuje na mimořádný význam čísla tři v Kafkově novele – text sestává ze tří částí; k Řehořovu pokoji vedou troje dveře z pokojů tří dalších členů rodiny; v počtu tří jsou nájemníci i služebnictvo (NABOKOV, 2000, s. 132). [98]

Pohyb je kompoziční prvek, který nejen dynamizuje významovou strukturu textu, ale zároveň odkazuje k hlubším poznávacím procesům. Žádný jev není zobrazen staticky, je zpravidla nazírán z různých úhlů neustále se proměňující perspektivy. Kafka střídá „fenomenologický" popis aktuální rodinné situace s „historickým" pohledem na minulost Samsovy rodiny, což je postup, který je příznačný pro židovskou (v širším smyslu východní) epickou tradici.

Zároveň je zřejmé, že Kafka v nemalé míře naplňuje umělecký program evropského expresionismu (autobiografické signály, vyhrocený konflikt otce a syna, protiklad bezcitného měšťáckého prostředí, plného hamižnosti a nevkusu, a osamělé existence nepochopeného génia, v literárně estetické rovině obrazy nepřátelského světa práce, struktura snu aj.). Expresionistický program však Kafka výrazně přesahuje imaginací, která svou alogičností a propojováním neslučitelného míří k surrealismu či absurdnímu dramatu (nikoli náhodou nalézají surrealisté a tvůrci absurdního divadla v Kafkových textech bohatý zdroj inspirace).

V jistém smyslu zde jde o odmítnutí evropského racionalismu a jeho uměleckých ekvivalentů a vykročení směrem k jiným, mimoevropským kulturám, které ještě neztratily schopnost citlivého vnímání symbolických situací a myšlení v konkrétních obrazech. V Kafkově novele se abstraktní pojmy a apriorní myšlenková schémata téměř nevyskytují (jednu z hlavních výjimek představuje pojem srdečnosti, resp. naprostého nedostatku srdečnosti). Kafkova *Proměna* je také dokončením proměny Franze Kafky jako slovesného umělce. Pražský spisovatel se otevírá jiné (východní) tradici, která v něm uvolnila potenciál mimořádného uměleckého dosahu.

---

[98] Za bližší pozornost stojí také Nabokovovo zjištění, že v textu se střídá pohyb nahoru a dolů, vzestup rodiny kontrastuje s pádem Řehoře (NABOKOV, 2000, s. 133).

6.2 *Něvská třída* N. V. Gogola a "hra" se stereotypy

Ukrajinský prozaik a dramatik ruského jazyka Nikolaj Vasiljevič Gogol (1809–1852) je z hlediska interkulturní komparatistiky pozoruhodnou autorskou osobností. Ve svých dílech aplikuje postupy známé jak z ukrajinského folklóru, tak i ze západoevropských literatur – z anglické (Laurence Sterne), skotské (Walter Scott), německé (E. T. A. Hoffmann) či francouzské (*l'école frénétique*). Gogolovy prózy z okruhu petrohradských novel (петербургские повести)[99] usouvztažňují ve své struktuře jednak různé kultury, jednak některé jejich rysy činí tématem reflexivních pasáží textů.

V próze *Невский проспект* (1835, Něvská třída) je problematika etických základů estetična rozvíjena prostřednictvím stýkání a potýkání různých kultur. Konfrontace německého a ruského živlu v Petrohradě (v obecnější rovině přesného, plánovitého, vypočitatelného, uspořádaného životního rozvrhu s unikajícím, chaotickým a nevypočitatelným) probíhá jak v rovině tematicko-motivické, tak i v rovině zprostředkování vyprávění. Něvská třída je jednak hlavní petrohradskou ulicí, jednak synekdochickou reprezentací principu umělé vzpoury proti přirozenému řádu světa. Petrohrad vystavěný na pilotech zapuštěných do mokřadů pobřeží Finského zálivu symbolizuje Sever, kde „*je všechno vlhké, hladké, ploché, šedé, mlhavé*" (s. 115).[100]

Také zdejší malíři jsou – v protikladu k malířům italským – nevýbojní: „*pokojně milující své umění*", „*pokojně rokující o zamilovaném předmětu*", a proto „*na všech jejich výtvorech spočívá šedý matný kolorit – nesmazatelná pečeť Severu*" (s. 116). Něvská třída sice vyniká čistotou svých chodníků, ale není stavovsky vyhraněnou ulicí úředníků nebo řemeslníků. Je podivuhodná ve své proměnlivosti a přízračnosti.

Zpočátku vševědoucí vypravěč upozorňuje na „*výraznou pečeť hrubosti nebo jemnosti*" (s. 106), kterou vtiskuje Něvské třídě fakt, že je jako tepna města chudého na promenády sociálně velice pestrým rejem. Vypravěč se snaží systematicky uchopit proměny Něvské třídy

---

[99] Srov. Nikolaj Vasijevič Gogol (2002): *Peterburgskije povesti. P'esy.* Moskva: Drofa – Veče.

[100] Pouze stránkovým údajem označené odkazy se vztahují k českému překladu: Nikolaj Vasiljevič Gogol (1948): *Podobizna – Něvský prospekt*. Praha: Svoboda.

v průběhu dne. Tento typ vypravěče rozehrává se čtenářem narativní hru na epickou suverenitu tvrzeními jako *„Lze říci s určitostí, že v této době, tj. do dvanácti hodin, není Něvský prospekt pro nikoho cílem, je toliko prostředkem,“* dopolední chodce *„ani ve snu nenapadne, že jdou po Něvském“* (s. 107).

Častým poukazováním na zaměstnanost, mrzutost a ustaranost chodců utváří vypravěč se čtenářem jakousi koalici zasvěcenců, kteří tuší, že umění žít je opakem počínání tohoto typu Seveřanů. Všudypřítomná autorská ironie má řadu podob. Jakmile začne čtenář pociťovat nad postavami nadhled a identifikuje se s vypravěčem, je vystaven momentu zklamaného očekávání, neboť vypravěč slibně se rozvíjející zasvěcování ruší:

> *„Zde potkáte na tisíc nepostižitelných povah a zjevů. Pane Bože, jak podivné povahy se vyskytují na Něvském prospektu!“* (s. 111).

Typizující digrese, které při analýze Gogolových *Mrtvých duší* charakterizuje Miroslav Drozda,[101] se vyskytují i v Gogolových prózách z petrohradského okruhu. Drozda o tomto typu digresí píše:

> *„Kterákoli tematická složka vyprávění od charakteru a zevnějšku postavy až po detail prostředí se zde může kdykoli vyjmout ze začlenění do děje a jeho prostoru a být uvedena do kontextu své druhové příslušnosti. Jako by se v tu chvíli přetínaly její syntagmatické vztahy a místo toho se určovalo její místo v jakémsi paradigmatu světa.“* (DROZDA, 1990, s. 89–90).

Vypravěč v *Něvské třídě* zahrnuje jednotlivé fenomény do příslušné třídy jevů – u stavovsky či profesně typizujících digresí je v popředí psychologická charakteristika spojená s ironickou distancí vypravěče od postavy.[102] Tak kupř. za soumraku, když na Něvské třídě *„nadchází ona tajuplná chvíle, kdy lucerny na vše vrhají lákavý,*

---

[101] Miroslav Drozda (1990): *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky).* Praha: Univerzita Karlova.

[102] Národnostně (v této novele především na Němce) orientované typizující digrese konfrontují čtenáře se stereotypy, které odkazují k obecnější problematice životního stylu.

přízračný svit" se za prostitutkami vydávali muži oblečení *„vždy v německé vycházkové kabáty"* (s. 114). Dvorní radové zůstávaly doma *„buď proto, že je to národ ženatý, nebo proto, že mají doma velmi dobré kuchařky – Němky".* Ironická zmínka o německých kuchařkách je v závěru novely doplněna zmínkou o *„všelijakém německém obědu z brambor"* (s. 157).

„Čistě uklizený" pokoj, do něhož poručík Pirogov *„po ruském způsobu"* bez vyzvání vstoupí, svědčí podle vypravěče o tom, že tu bydlí Němec (s. 145). Schiller a Hoffmann nejsou – jak zdůrazňuje vypravěč v *Něvské třídě* – slavní němečtí spisovatelé, ale němečtí řemeslníci, kteří se v přízračné scéně s nosem dohadují v opilosti o nutnosti uříznout Schillerův nos, který *„spotřebuje tři libry tabáku za měsíc"* (s. 146). Němečtí řemeslníci si počínali plánovitě a přesně nejen ve všední den, ale i v neděli, kdy se pravidelně opíjeli. Schiller *„vypíjel dvě láhve piva a láhev kmínky"* (s. 152–153). Nepil jako Angličan po obědě o samotě, ale *„jako Němec pil vždy s nadšením buď se ševcem Hoffmannen nebo s truhlářem Kunzem, také Němcem a velkým pijanem"* (s. 153).

Předvídatelná je Schillerova mužná reakce na Pirogovův pokus o svedení jeho krásné ženy. Tato – v Gogolově textu německy mluvící – krásná blondýna je v dobyvatelské taktice ruského poručíka spojována s řadou stereotypů. Pirogov vyzval Němku k tanci a ta *„bez okolků souhlasila, protože Němky jsou vždy do tance celé divé"* (s. 154). Pirogov *„začal jakousi gavotou, protože věděl, že s Němkami se musí pomalu."* (s. 154). Pirogovovo nedělní dobývání Němky ovšem nemohlo být úspěšné, protože Schiller sice vydatně pil se svými dvěma řemeslnickými kumpány, ale byl *„Němec, ne nějaký paroháč"* (s. 155), a tak dokázal ruského poručíka vyhodit na ulici.

Protiklad k individualizovaným lidským příběhům vytváří nekonečný příběh anonymních davů na hlavní petrohradské třídě. V souvislosti s literaturou tzv. frenetického romantismu spatřuje Vladimír Svatoň[103] smysl městské topiky ve skutečnosti, že uvedená topoi tvoří v literárním díle nikoli pouhé pozadí, ale jsou *„především prostorem zpochybněné nebo ztracené identity, kolektivní i jedinečné"*; město je v tomto typu prózy:

---

[103] Vladimír Svatoň (2009): *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern.

„symbolem neustálenosti, unikavosti, proměnlivosti a zaměnitelnosti jedné veličiny za druhou. Dobro ani zlo nelze od sebe rozeznat, všechno je nepevné, protože vzniklo uměle, konvencí, všechno je pouhé zdání.“ (SVATOŇ, 2009, s. 184).

Petrohrad jako město-mýtus má v literatuře ruského (ale nejen ruského) romantismu a později symbolismu ustálené významy mámivého pohybu, ve kterém se mísí krása italské architektury reprezentativních paláců s ubohostí tuctových činžáků a jejich zaměnitelných obyvatel: úředníků, řemeslníků a zkrachovalých existencí všeho druhu (často s uměleckými ambicemi nebo směřováním k duchovnu). Daniela Hodrová upozorňuje – v souvislosti s genologickou analýzou žánru povídky ze života jako předrománového útvaru[104] – na důležitý proces zvěcňování a posléze ožívání oděvu jako sociálního znaku nebo obrazu (u Gogola Čičikovovův měňavý frak brusinkové barvy v románu *Mrtvé duše* nebo široký asijský šat lichváře v petrohradské povídce *Portrét*), ale i prostoru a času (HODROVÁ, 1989, s. 110–111).

Právě časoprostorové vztahy hrají ve významové výstavbě Gogolovy prózy *Něvská třída* podstatnou roli. Ivo Pospíšil chápe ve studii o šílenství v ruské literatuře[105] fyziognomii Petrohradu v *Něvské třídě* jako symbol *„přízračnosti, neskutečnosti a záhadnosti světa vůbec“*; tento prostor se stává *„symbolem nesmyslného běhu, z něhož se noří jednotlivé lidské osudy a zase se do něj vracejí“* (POSPÍŠIL, 1995, s. 50).

Významové dění novely, které koresponduje s proměnami časoprostorových vztahů, je založeno na vynalézavém užívání kontrastů ve všech rovinách textu. Gogolovy kontrasty nejsou tradičními uměleckými prostředky, které by pouze zvýrazňovaly důležité jevy. U Gogola vytvářejí hustou síť vztahů, ve kterých jsou jednoznačné významy neustále relativizovány. Permanentní oscilace mezi extrémními póly neumožňuje ustalování významu – čtenář je tak udržován

---

[104] Daniela Hodrová (1989): *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel.

[105] Ivo Pospíšil (1995): *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzita.

v situaci frustrujícího ontologického deficitu, protože smysl textu mu v okamžiku, kdy se objeví nový obraz, opět uniká.

Kontrastní postavou k poručíku Pirogovovi je malíř Piskarev, jehož příběh je připojen k vaudevillově pojatému příběhu poručíka Porogova. Gogolovo líčení citového vzplanutí mladého malíře ke krásné dívce, z níž se vyklube vulgární a přízemní prostitutka, se nápadně podobá prózám evropského romantismu. Zároveň obsahuje motiv šílenství – z neřešitelného rozporu snu a skutečnosti Piskarev zešílel. Setkání s milovanou bytostí prožívá malíř ve snu, navíc pod vlivem drog. Sen jako součást romantického instrumentária je zde něčím velmi podstatným – je jedinou formou psychického života, ve které lze existovat bez nesnesitelného utrpení. Piskarevova sebevražda jako romantické „řešení" bezvýchodné situace má „neromantickou" podobu – malíř si neobratně (a tedy za příšerných bolestí) rozřeže hrdlo břitvou.

Poručík Pirogov si naopak (poté, co je potupně vyhozen ze Schillerova bytu) vkládá do hrdla máslové pirohy, po nichž ho zcela přejde úmysl pomstít se německým řemeslníkům stížností u generála. Pirohy uklidněný Pirogov

> *„sevypravil na večírek k jednomu přednostovi kontrolního oddělení ministerstva, kde se sešla velmi příjemná společnost úředníků a důstojníků. Zde vesele strávil večer a tak se vyznamenal v mazurce, že oslnil nejen dámy, ale i jejich kavalíry"* (s. 156).

Milostný debakl při nabídce sňatku milované dívce (prostitutce) a vtipkování její spolubydlící byly posledními ranami Piskarevově křehké psychice:

> *„Ó, to už je příliš! To je nad síly! Vylétl na ulici, zbaven citu a myšlenek. Duch jeho se pomátl. Celý den se potuloval, pošetile, bezcílně, nevnímaje nic zrakem ani sluchem. Nikdo nemohl říci, zda někde nocoval či nikoliv, teprve druhého dne, puzen jakýmsi tupým instinktem, zašel do svého bytu, bledý, se strašným vzezřením, s rozcuchanými vlasy, s příznaky šílenství ve tváři."* (s. 130).

Piskarevovo šílenství je reflektováno v kontextu romanticky laděných úvah o věčném rozporu snu a skutečnosti:

> *„Ale nyní [...] jak strašný je život! Co z toho, že ona žije? Což je život šílence příjemný jeho příbuzným a přátelům, kteří ho kdysi milovali?“* (s. 135).

Snové představy o milované bytosti zcela pohltily Piskarevův duševní život:

> *„Na nic jiného nemyslel, téměř nic nejedl a jen netrpělivě, s vášní milovníka čekal na večer a na vytoužený sen. Ustavičné soustředění myšlenek na jednu věc nakonec ovládlo celou jeho bytost a obrazotvornost tak, že vytoužený obraz se mu zjevoval téměř každý den vždy v protikladu ke skutečnosti [...]. Těmito sny se stával sám předmět jaksi čistší a úplně se přetvářel. Užívání si opia roznítilo ještě víc jeho myšlenky.“* (s. 135–136).

Pokusy přecitlivělého umělce Piskareva o spontánní projevy milostného citu a snaha o umělecké sebevyjádření končí jednoznačně tragicky. V kontrastu k malíři Piskarevovi, který je zajatcem svých představ a snů, chápe poručík Pirogov dobře svou konformní roli, a proto potlačí nutkání ke ztrestání německých řemeslníků. Ti reagují vypočitatelně, téměř strojově – není náhoda, že nebydlí na neuchopitelné Něvské třídě, ale v Měšťanské ulici, kde – podobně jako v Morské, Gorochové nebo Litějné – „*zištnost, chamtivost a prospěchářství se obrážejí na pěších i jedoucích v kočárech a drožkách*“ (s. 106).

Provokativní germanofobie a vypjatě typizační úsilí rafinovaného vypravěče, který s téměř modernistickou lehkostí proniká do psychiky postav, aby náhle s rozšafností tradičního vševědoucího vypravěče předchozí pasáž textu relativizoval, jsou důležitými součástmi Gogolovy textotvorné strategie, kterou lze označit za *poetiku plovoucího smyslu*. V prostředí neustále se proměňujících významů se Gogolův čtenář podobá plavci, který marně pronásleduje nafukovací míč – každý pokus o dotyk končí novým únikem stíhaného předmětu. Gogolovi se tak daří pomocí humoristicky se tvářící hry

na předvádění zažitých stereotypů propašovávat do textu závažná témata moderní doby, jimiž jsou zejména neuchopitelnost světa a nemožnost upřímné mezilidské komunikace.

6.3 Indické prózy Hermanna Hesseho jako dialog kultur

Německý prozaik, básník, esejista a malíř Hermann Hesse (1877–1962) je interkulturním autorem par excellence. Recepce Hesseho díla v Evropě, ale také v USA, Japonsku, Indii, Číně a dalších zemích je dokladem zájmu světové kulturní veřejnosti o tvorbu, která je výsledkem intenzivního duchovního a uměleckého hledání. Rodinné prostředí, v němž Hermann Hesse vyrůstal, bylo vhodným místem pro utváření interkulturní a umělecké senzitivity.

Hesseho matka, Marie Gundert-Hesse, se narodila a prožila dětství v Indii, studovala a pracovala v různých zemích Evropy (ovládala několik indických a několik evropských jazyků, byla literárně i překladatelsky činná). Po smrti prvního manžela, anglického misionáře Charlese Isenberga, se provdala za zcestovalého učence Johannese Hesseho (Hermannova otce) z rodiny baltského Němce a Estonky slovanského původu. Johannes Hesse byl učitelem jazyků a kazatelem v indickém Mangalore. Hesseho děd z matčiny strany, Hermann Gundert, působil po dvě desetiletí v Indii jako misionář, indolog a překladatel.[106]

V souvislosti s indickými prózami Hermanna Hesseho se tradují dva hlavní mýty. Prvním z nich je představa, že Hesse je vypravěč – mírový aktivista, který orientální motivy využívá pouze k ozvláštnění svého stylu a rozšíření tematického záběru svých próz, protože jejich humanistické a pacifistické ideály by bez exotických reálií působily příliš abstraktně. Druhým mýtem je pak obraz Hesseho jako romantizujícícho a eklektického literáta, který si při psaní o indických kulturně

[106] Biografií Hermanna Hesseho se v širších kulturních a společenských souvislostech zabývá Cristiano Immo Schneider v knize *Hermann Hesse* (München: Beck, 1991).

historických reáliích a indickém myšlení svévolně vybírá a kombinuje vše, co by mohlo sugestivně ilustrovat jeho apriorní teze, jejichž skutečným motivem je odpor k moderní industriální společnosti.

Třebaže je Hesse světové kulturní veřejnosti znám především jako prozaik, nelze se právě u indických próz nezmínit o lyrice, která v Hesseho tvorbě hraje důležitou a dosud ne zcela doceněnou roli.[107] Lyrické vyznění epicky rozvíjených pasáží je podstatnou součástí významové výstavby řady Hesseho prozaických textů.[108] Podle deníkových záznamů své matky začal Hesse skládat básně již jako čtyřletý – spatra si údajně prozpěvoval „*ganz nette Sachen und Reime*" (docela hezké věci a rýmy); za život napsal více než jedenáct tisíc veršů.[109] Oficiálně vydané sbírky básní zahrnují mimořádně rozsáhlé období let 1899 až 1961 (roku 1963 vyšla ještě sbírka básní z pozůstalosti). Ze tří vývojových období Hesseho lyriky je zhlediska indických próz důležitá etapa od prvotiny až po básně z období osobní a tvůrčí krize na konci 1. světové války.

Pro Hesseho básnickou prvotinu *Romantische Lieder* (Romantické písně, 1899) je příznačný sklon k výrazné hudebnosti verše, opakování a variacím motivů, které sugerují nejen pocity melancholie, ale duševní rozpoložení blízké orientální poezii. Hesse si oblíbil formu lidové písně, nejčastěji čtyřveršové strofy s osmislabičným veršem trochejského spádu. Na rozdíl od ulpívání na citové atmosféře se zde objevují postřehy z dění v přírodě i osobním životě, které mají filosofický přesah. Tak je tomu např. v básni *Im Nebel* (V mlze):

IM NEBEL

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum sieht den andern,
Jeder ist allein.

---

[107] Hesseho básnickou tvorbou se blíže zabývá Peter Spycher (1990) v knize *Eine Wanderung durch Hermann Hesses Lyrik. Dokumentation und Interpretation.* Bern: Lang.

[108] Svou první sbírku básní *Romantische Lieder* (Romantické písně) vydal Hesse vlastním nákladem v roce 1899 u E. Piersona v Drážďanech.

[109] K Hesseho poezii srv. Christian Immo Schneider: *Hermann Hesse*. München: Beck, 1991, s. 23–34.

Voll von Freunden war mir die Welt,
Als noch mein Leben licht war;
Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.

Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dukel kennt,
Das unertrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
Jeder ist allein.

(HESSE, 1980, s. 236)

V českém překladu Vladimíra Tomeše:

V MLZE

Zvláštní, když mlhou jde se!
Kámen a keř z ní trčí tu i tam,
strom nevidí druha v lese,
je každý sám.

Pln přátel zdál se mi svět,
dokud v něm štěstěna vládla,
teď však, když mlha padla,
nikoho nevidět.

Cizí je moudrosti říše
tomu, kdo tmu nepoznal,
jež od všeho kolem tiše
ho dělí jak val.

Zvláštní, když mlhou jde se!
Život je samoty prám.
Navzájem neznáme se,
každý je sám.

(HESSE, 1998, s. 30)

Báseň *Im Nebel* se objevuje jako ideové shrnutí a poetický dozvuk v povídce *Eine Fußreise im Herbst* (Podzimní cesta pěšky) z roku 1906. V evropských přehledech a antologiích moderní poezie bývá zařazována jako doklad zčásti schopenhauerovského, zčásti existencialistického pesimismu. C. I. Schneider zdůrazňuje Hesseho znalost barokní poetiky a upozorňuje na palindrom *Nebel – Leben* (HESSE, 1991, s. 28).[110] Paralelismus přírodních a lidských dějů, který je běžný v lidové slovesnosti, má u Hesseho moderní základ. Lyrický subjekt Hesseho básní opouští evropský egocentrismus, touhu pojmout svět do své náruče, manifestovat v citovém výlevu vlastní jedinečnost.

V básních psaných po skončení 1. světové války kombinuje Hesse melancholii a pesimismus s vyrovnaností a odevzdaností. Děje se tak často v prostoru jediného básnického textu, který neobvyklým spojením získává větší dynamičnost a naléhavost. Tradiční podceňování Hesseho poezie v Evropě možná souvisí právě s pozicí mezi kulturami (básník stále neví, ke které kultuře se chce přimknout).

Časté motivy hvězd, chladu, větrů a smrti připomínají romantické básníky. Na rozdíl od romantiků však Hesse nenechává rozehrané tóny a s nimi spojené emoce doznít, ale okamžitě je relativizuje motivy "věčné matky", "odevzdaného proudění", "středu srdce světa" apod. Evropské dědictví se prolíná s hravostí a rafinovaně utvářenou zvukovou stránkou textů, jejíž půvab nespočívá jen ve zvukomalebnosti, ale má hlubší významové ukotvení. Goethe i romantikové vzývají propojování prostoty a hloubky. Hesse chápe poezii jako spojení uměleckého názoru a svébytného lyrického stylu – není tedy básníkem idejí, které existují nezávisle na formě.

---

[110] Schneider zmiňuje v souvislosti s barokní poetikou Hesseho prózu *Anton Schievelbeyn's Ohnfreiwillige Reisse nacher Ost-Indien* (Antona Schievelbeyna nedobrovolná cesta do Východní Indie).

Hesseho cesta k orientálním literárním, náboženským a myslitelským tradicím byla na jedné straně snazší než je v Evropě obvyklé, na druhé straně prošla poměrně složitým vývojem. Od útlého dětství slýchával orientální pohádky, mýty, písně, ale i vyprávění rodičů o létech prožitých v Indii. V rané dospělosti na tyto zprostředkované zážitky navázal vlastními čtenářskými zkušenostmi – nejprve z překladů děl východních myslitelů, posléze studiem autentických náboženských a literárních textů. Stal se jedním z členů komuny vegetariánů, pacifistů, theosofů, evropských buddhistů a dalších hledačů, kteří se od roku 1900 scházeli na Monte Verità u Ascony. Ve svých vzpomínkách z padesátých let označuje za svou zásadní iniciační četbu *Bhagavadghítu* (v německém překladu Franze Hartmanna); v polovině desátých let 20. století pak četl další základní texty buddhismu.[111]

Bylo by však přehnané chápat Hesseho jako východního mystika nebo náboženského myslitele. K řadě momentů nejen v teologii, ale zejména v praxi různých náboženství byl totiž dost kritický – nejprve u křesťanského pietismu, který ovládal duchovní, společenský a kulturní život jeho rodného města Calw ve Švábsku, později u hinduismu i buddhismu.

V roce 1907 byl Hesse otcem upozorněn na čínského taoistického myslitele Lao-c‘ a Tao-te Kinga. V letech 1909 a 1910 četl Konfúciovy *Rozhovory* v německém překladu Richarda Wilhelma, v následujících letech pak řadu textů čínské filosofie, poezie a prózy. K textům konfuciánů a taoistů Čuang-c‘, Jang Čou, Lie-c‘ a Lü-bu We přistupuje Hesse spodobně hlubokým zaujetím a respektem jako k náboženským a filosofickým spisům západních autorů (MILECK, 1990, s. 94 n.).

U Hesseho cesty do Indie bývá životopisci zdůrazňována její paradoxnost (jel do Indie v době, kdy se od indické kultury již odvracel a objevoval čínskou filosofii a literaturu), únikovost (snaha o přerušení

---

[111] Především následující německé překlady, antologie a monografie: Karl E. Neumann (*Die Reden Gotamo Buddhos, Der Wahrheitspfad, Die buddhistische Anhtologie*), Paul Deussens (*Sechzig Upanishads des Veda*), Hermann Oldenberg (*Buddha*), Leopold von Schröder (*Indiens Literatur und Kultur in historischer Entwicklung*) – blíže viz Friedrich Bran; Martin Pfeifer (eds.): *Hermann Hesse und die Religion* (1990). Bad Liebenzell: Bernard Gengenbach, zejm. stať Josepha Milecka *Hermann Hesse und der Osten: Ziel oder Zweck? – Bekehrung oder Ästhetik?* (s. 87–104).

manželského stereotypu a maloměstských poměrů v Gaienhofenu, kam se s rodinou přestěhoval). Cestu do Indie podnikl s malířem Hansem Sturzeneggerem těsně po šestinedělí své ženy (porodila třetího syna).[112] Deziluze z cesty byla silná, neboť Hesse žil ve světě idealizovaných představ o výjimečné kulturní tradici Indie. Každodenní život obyvatel chudé země zmítané náboženskými a národnostními konflikty, znamenal pro Hesseho opravdový šok. Pozitivní vliv na Hesseho tvorbu však cesta přece jen měla – s plnou rozhodností se vydal na cestu vlastní duchovní seberealizace.

Po návratu navazuje Hesse na své studium čínské kultury z let 1910 a 1911. S nadšením přivítal novou sbírku německých překladů čínských duchovních povídek a anekdot, kterou uspořádal filosof Martin Buber, četl díla Lie-c' a Ku-hung-Mina. Skutečnost, že v denících, v korespondenci i v prózách adoruje čínskou kulturu a podceňuje kulturu indickou nelze přeceňovat – Hesse není filosof nebo vědec, ale umělec, který se snaží svým emocím vtisknout literární nebo výtvarnou podobu.

Hesseho literární tvorba má výrazné „předmoderní" rysy v tom smyslu, že je nejen uměleckým sdělením, ale zároveň i svědectvím o jednotlivých fázích jeho duchovních proměn – o indických prózách to platí dvojnásob. Zásadním svědectvm o vyrovnávání se s duchovním dědictvím Východu je žánrově obtížně zařaditelná próza *Siddharta*, kterou začal psát na konci roku 1919.

Již z podtitulu "Indische Dichtung" (výraz „Dichtung" označuje ve starší německé literatuře i rozsáhlé epické skladby psané veršem) nebo z termínů „Erzählung" (povídka), popř. „Novelle" (novela) v literárně historických kompendiích je patrné, že žánrová problematika díla je komplikovaná. Dílo je totiž – jako svědectví o vlastní duchovní cestě – polemikou s duchovními základy západní civilizace, jejichž uměleckým výrazem je moderna. Nejde však o odmítání jedné kultury ve prospěch druhé, ale o hledání vlastní (nové) cesty.

---

[112] Náročnost a komplikovanost cesty dokresluje skutečnost, že hledající umělci pobývali na Cejlonu, v Malajsii a na Sumatře, ale kvůli extrémnímu horku a nemocem plán cesty změnili, a tak se Hesse vrátil již v polovině prosince 1911 do Gaienhofenu (MILECK, 1990, s. 95 n.).

Siddhartha není Hesseho jedinou indickou prózou. Navazuje na prózy *Der verbannte Ehemann oder Anton Schievelbeyn's ohnfreywillige Reisse nacher Ost-Indien* (1905, Antona Schievelbeyna nedobrovolná cesta do Východní Indie) a *Legende vom indischen König* (1907, Legenda o indickém králi), *Freunde* (1907–1908, Přátelé). Po návratu z Indie, resp. Indonésie vznikly prózy *Robert Aghion* (1912), *Indische Schmetterlinge* (1912, Indičtí motýli) a *Der Waldmensch* (1914, Člověk z lesa). Do tohoto tematického okruhu patří i pozdější texty, především *Indischer Lebenslauf* (Indický životopis)[113] a *Sehnsucht nach Indien* (1925, Touha po Indii).

Religionisté považují uvedené prózy za doklad vysokého stupně zvládnutí brahmanismu a hinduismu.[114] Z hlediska literárněvědného jsou pozoruhodné tematické a motivické shody Hesseho raných indických próz s pozdější novelou *Siddhartha.* Postava krále v próze *Legende vom indischen König* (1907, Legenda o indickém králi) usiluje o nejhlubší poznání, o nalezení poslední pravdy, což ji do jisté míry (v motivu hledání) spojuje s postavou Siddhárthy (ze stejnojmenné novely). Siddhártha však usiluje o nalezení cesty k vlastnímu já (*atman*). Hesse dynamizuje klíčový proces hledání obtížnou nutností rozhodovat se mezi protikladnými názory: indický král porovnává rozdílné názory dvou učených bráhmánů, Siddhártha přístupy bráhmanů a šramanů.

Na rozdíl od moderní evropské tradice antihrdinů (outsiderů) jsou postavy krále a Siddhárthy součástí společenské a duchovní elity (oba jsou vzdělanými bráhmany, zasvěcenými do náboženských rituálů a polemických rétorických praktik). Asketické experimenty příslušníků kasty bráhmanů však neumožňují vhled do bídy, zaostalosti a předsudků – tezovitost těchto pasáží se Hesse snaží přehlušovat výrazným lyrismem. Siddhárthova oscilace mezi zduchověním a smyslovostí je indickému králi cizí. Po osvícení se i Siddhártha cele oddá lásce k bližnímu a službě lidem.[115]

---

[113] Přesná doba vzniku textu není známa.

[114] Srov. zejména sborník statí z 6. Mezinárodního kolokvia Hermanna Hesseho v Calwu *Hermann Hesse und die Religion* (eds. Friedrich Bran a Martin Pfeifer). Bad Liebenzell: Bernhard Gengenbach, 1990, zde další literatura.

[115] Na počátku 20. století se Hermann Hesse přiklání k františkánskému ideálu obětavé služby bližnímu.

V korespondenci, ale také v esejích vysvětluje Hesse ideový záměr novely *Siddhartha* a upozorňuje, že Indie je „*nur Kleid*" (pouze šat) prózy, nikoli jádrem vlastního uměleckého sdělení, postava Siddhárthy je "*nicht ein Hindu, sondern Mensch*" (nikoli hinduista, nýbrž člověk). Hesse tak vychází vstříc touze široké veřejnosti po jednoznačných odpovědích, které však dílo samo neobsahuje.

Claude Manfredini upozorňuje ve studii *Hermann Hesse und das indische Denken* (Hermann Hesse a indické myšlení)[116] na okolnost, která je pro pochopení Hesseho vztahu k Orientu podstatná: pro Hesseho bylo indické myšlení spojeno nikoli se sférou exotična, ale stávalo se předmětem hlubokého obdivu (MANFREDINI, 1990, s. 105). Zpočátku cizí orientální kultura se Hessemu sice nestává vlastní, ztrácí však postupně rysy cizosti a zůstává sice jinou, avšak blízkou kulturou. Manfredini uvádí svědectví profesora kalkatské univerzity Kalidase Naga, který po rozhovoru s Hessem prohlásil, že se dosud nesetkal s Evropanem, který by v takové míře dokázal „myslet indicky" (MANFREDINI, 1990, s. 116).

Kyung Yang Cheong vysvětluje Hesseho syntézu západního a východního myšlení a uměleckého tvoření[117] povahou mystické religiozity (CHEONG, 1990, s. 119 n.). Třebaže v korespondenci a publicistice se Hesse věnuje této problematice od třicátých let, překračuje v době před vznikem prózy *Siddhartha* křesťanské pojetí mystiky, které vychází z Bonaventurova požadavku poznávání Boha na základě zkušenosti. Zkušenostní báze poznávacího procesu v náboženství i v umění je pro Hesseho zásadní – nesměřuje však k poznávání křesťanského Boha, ale obecnějšího božského principu (tajemství, absolutna) v lidském nitru. Tuto představu formuloval Hesse v eseji *Krieg und Frieden* (1918, Válka a mír):

---

[116] Claude Manfredini: Hermann Hesse und das indische Denken. In: Friedrich Bran, Martin Pfeifer (eds.): *Hermann Hesse und die Religion*. Bad Liebenzell: Bernhard Gengenbach, 1990, s. 105–116.

[117] Kyung Yang Cheong: Mystische Religiosität als Synthese zwischen West und Ost bei Hermann Hesse. In: Friedrich Bran, Martin Pfeifer (eds.): *Hermann Hesse und die Religion*. Bad Liebenzell: Bernhard Gengenbach, 1990, s. 117–131.

„Alle Erkenntnis [...] hat nur einen Gegenstand. Es wird von Tausenden und tausendfach anerkannt und in tausend verschiedenen Arten ausgedrückt, ist aber stets nur eine Wahrheit. Es ist die Erkenntnis des Lebendigen in uns, in jedem von uns, in mir und dir, des geheimen Zaubers, der geheimen Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt.“ (HESSE X, 438).

V českém překladu:

„Každé poznání [...] má pouze jeden předmět. Je přijímán tisíci a tisíckrát a vyjadřován tisíci různými způsoby, je však stále jen jednou pravdou. Je to poznání živoucího v nás, v každém z nás, ve mně a v tobě, tajemného kouzla, tajemné Božskosti, kterou v sobě každý z nás nosí.“ (Překlad – PK).

Ještě před napsáním novely *Siddhartha* zdůrazňuje Hesse (v dopise z roku 1920) význam hledání božského ve vlastním já:

Dies „Ich“ ist [...] der innerste, wesentliche Kern jeder Seele, den der Inder „Atman“ nennt und der göttlich und ewig ist. Wer dies findet, sei es auf dem Wege Buddhas oder der Veden oder des Lao Tse oder Christi, der ist in seinem Innersten verbunden mit dem All, mit Gott [...] (HESSE, 1973, s. 445)

V českém překladu:

„Toto „já“ je [...] nejniternějším, bytostným jádrem každé duše, které Ind nazývá „atman“ a které je božské a věčné. Kdo toto jádro nalezne, ať již na cestě Buddhy nebo véd nebo na cestě Lao-c‘ nebo Krista, ten je ve svém nejhlubším nitru spojen s vesmírem, s Bohem [...]“ (Překlad – PK)

Zdůrazňování zážitku jako zvláštnosti mystické religiozity klade Cheong do souvislosti s Hesseho jazykovou skepsí a antidogmatismem (CHEONG, 1990, s. 124–125). V indických prózách se propojení vlastních (mystických) zážitků a nesdělitelnosti zkušenosti objevuje často. Interkulturní ráz má kombinace moderní evropské jazykové

skepse s tradičním orientálním úsilím o dosažení hlubšího poznání na základě co nejdůkladnější osobní zkušenosti. V novele *Siddhartha* se titulní postava setkává po mnoha letech s přítelem z mládí Góvindou (společně se kdysi rozhodli pro cestu asketického náboženského hledačství). Na Góvindovu otázku, zda se opírá o nějakou víru či nějaké vědění, odpovídá Siddhártha:

> *„Du weißt, Lieber, daß ich schon als junger Mann, damals, als wir bei den Büßern im Walde lebten, dazu kam, den Lehren und Lehrern zu mißtrauen und ihned den Rücken zu wenden. Ich bin dabei geblieben. Dennoch habe ich seither viele Lehrer gehabt [...] Am meisten aber habe ich hier von diesem Flusse gelernt, und von meinem Vorgänger, dem Fährmann Vasudeva. Er war ein sehr einfacher Mensch, Vasudeva, er war kein Denker, aber er wußte das Notwendige, so gut wie Gotama, er war ein Vollkommener, ein Heiliger.“* (HESSE, 1970, s. 170).

V českém překladu Miloše Černého:

> *„Ty víš, můj milý, že už tehdy, když jsme žili u kajícníků v lese, už tehdy jsem jako mladík začal nedůvěřovat naukám a učitelům a obrátil jsem se k nim zády. U toho jsem setrval. Přesto jsem měl od té doby mnoho učitelů [...] Ale nejvíce jsem se naučil zde od této řeky a od mého předchůdce, převozníka Vasudévy. Byl to velmi prostý člověk, Vasudéva nebyl žádný myslitel, ale věděl to, co je nutné, právě tak jako Gautama. Byl dokonalý, byl svatý.“* (HESSE, 2000, s. 339).

Hesseho zájem o křesťanskou, indickou a čínskou mystiku posiloval jeho přesvědčení, že existuje jakýsi společný duchovní základ lidstva. V recenzi antologie orientální literatury, kterou Siegfried Unseld zařadil do výboru ze spisovatelovy pozůstalosti,[118] Hesse píše:

---

[118] Hermann Hesse (1987): *Mein Glaube. Eine Dokumentation*. (Ed. Siegfried Unseld). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

„Die Wahrheit des Chinesen Lao Tse und die Weisheit Jesu oder die der indischen Bhagavadgita weisen ebenso deutlich auf die Gemeinsamkeit der seelischen Grundlagen durch alle Völker hindurch wie die Kunst aller Zeiten und Völker.“ (HESSE, 1987, s. 95–96)

V českém překladu:

„Pravda Číňana Lao-c‘ a moudrost Ježíšova nebo indické Bhagavadgíty poukazují právě tak zřetelně ke společným duchovním základům všech národů jako umění všech dob a národů.“ (Překlad – PK).

Nalezení společné báze lidské moudrosti však Hessemu nebrání ve vnímání odlišností různých duchovních proudů. Hesse si stále zřetelněji uvědomoval rozdíly mezi indickým a čínským myšlením a přiklánět se postupně k čínské životní filosofii. Oproti indické odevzdanosti a nihilismu zdůrazňuje čínské myšlení činorodost a veskrze pozitivní vztah k životu, který se projevuje hledáním harmonie protikladů.

Novela *Siddhartha* představuje z Hesseho indických próz nejodvážnější pokus o hledání literárního tvaru pro dialog mezi Západem a Východem o zásadních otázkách lidské existence. Titulní postava novely musí v duchu orientální tradice vykonání cesty k sobě samému zažít jak opojné okamžiky tělesné slasti a duchovního povznesení, tak i hmotné nouze, fyzických útrap a bezmezné duševní sklíčenosti, aby po mnoha letech usilovného a často již zdánlivě marného hledání konečně nalezl vnitřní klid a vyrovnaný vztah ke i k sobě.

Symbolem Siddhárthova usmíření se světem je řeka, resp. voda, která je – podobně jako lidé – neustále v pohybu. Tento pohyb však není neklidem, hledáním, ale naopak znamená jistotu a neporušitelný řád, neboť lidská bytost nemůže věčný pohyb vody ovlivnit. Siddhártha zjišťuje, že člověk může přírodní sílu nezúčastněně pozorovat, může se jí i dobrovolně přizpůsobit či vydat, jejím prostřednictvím se může se učit milovat svět i sebe sama a nalézat tak smysl vlastního života. Klid a vlastní identitu Siddhártha nenalézá v okolním světě, který nabízí mnoho podnětů a možností seberealizace. Své já objevuje v hlubším spojení s přírodou.

Hesse si díky hlubokému zájmu o východní myšlení dobře uvědomoval problematičnost západního způsobu pozorování okolního světa, o němž později teoreticky uvažoval kupř. Maurice Blanchot v knize *L'espace littéraire*[119] (Literární prostor). Podle Blanchota jsme přesvědčeni, že při každém pozorování skutečnosti, která nás obklopuje, pozorujeme pouze tuto skutečnost, aniž bychom tušili, že právě skrze tuto skutečnost můžeme vidět jen sebe sama; vlastnímu já neunikneme, lze se jen vědomě oprostit od ostatních rušivých věcí (BLANCHOT, 1999, s. 176 n.).

V evropských uměleckých a intelektuálních kruzích jsou indické texty od doby osvícenství předmětem obdivu a soustředěného badatelského zájmu. Pro německé a anglické romantiky Schlegela, Hölderlina, Shelleyho nebo Wordsworthe bylo významným impulsem seznámení s dramatem Šakuntala a s texty hinduistických mystiků, v Paříži se v druhé polovině 19. století stal módou buddhismus.

Hesse na evropský zájem o náboženství a umění Orientu navazoval po svém. Oprostil se od okouzlení orientální exotikou a snažil se pronikat ke specifickým kvalitám indického a čínského myšlení a umělecké tvorby. Zásadní uměleckou i myslitelskou inspiraci nalézá Hesse ve druhém desetiletí 20. století v čínské poezii, o níž se v souvislosti s novelou *Siddhartha* příliš neuvažuje. Domnívám se však, že tuto novelu lze do značné míry interpretovat právě v intencích čínské poezie, zejména jejího klíčového artikulačního mechanismu, jímž je synekdocha.[120]

Čínské básně byly ve svém původním prostředí chápány jako malá část celku, tedy jako tzv. absolutní synekdocha. Pro evropské recipienty je takové pojetí velmi neobvyklé, neboť evropský čtenář implicitně očekává v textu jiné instrukce k sémantizaci básně. Pomocí „instrukcí", jimiž Hesse text vybavil, lze novelu interpretovat ve smyslu zmíněné absolutní synekdochy, neboť Siddhártha postupně pochopí, že je pouze nepatrnou částečkou přírody, nikoli jejím

---

[119] Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard 1955 (v českém překladu Marie Kohoutové a Michala Pacvoně vydalo pod názvem *Literární prostor* v roce 1999 pražské nakladatelství Hermann & synové).

[120] Blíže srov. Petr Kučera, Marta Panušová: Hermann Hesse: Siddhartha – zur ästhetischen Rezeption der Erzählung. In: Michael Limberg (ed.) (2002): *Hermann Hesses Siddhartha*. Stuttgart: Staatsanzeiger Verlag, s. 158–164.

středobodem. Tento životní postoj je zdůrazněn v kapitole *Der Fährmann* (Převozník), z níž uvádím následující citáty:

> *Der Fährmann*
> *„Mit tausend Augen blickte der Fluß ihn an, mit grünen, mit weißen, mit kristallnen, mit himmelblauen. Wie liebte er dies Wasser, wie entzückte es ihn, wie war er ihm dankbar...! Im Herzen hörte er die Stimme sprechen, die neu erwachte, und sie sagte ihm: Liebe dies Wasser! Bleibe bei ihm! Lerne von ihm! O ja, er wollte von ihm lernen, er wollte ihm zuhören. Wer dies Wasser verstünde, so schien ihm, der würde auch viel anderes verstehen, viele Geheimnisse, alle Geheimnisse.“* (HESSE, 1970, s. 141).

V českém překladu Miloše Černého:

> *„Řeka na něho pohlížela tisícerýma očima, zelenýma, bílýma, křišťálovýma, nebesky modrýma. Jak miloval tuto vodu, jak ho okouzlovala, jak jí byl vděčný. V srdci slyšel promlouvat hlas, ten znovu probuzený, a ten mu říkal: Miluj tuto vodu! Zůstaň u ní! Uč se od ní! Ó ano, chtěl se od ní učit, chtěl jí naslouchat. Kdo by této vodě a jejím tajemstvím porozuměl, zdálo se mu, porozuměl by i mnohému jinému, mnohým tajemstvím, všem tajemstvím.“* (HESSE, 2000, s. 318).

***

> *„Und wieder einmal, als eben der Fluß in der Regenzeit geschwollen war und mächtig rauschte, da sagte Siddhartha: „Nicht wahr, o Freund, der Fluß hat viele Stimmen, sehr viele Stimmen? Hat er nicht die Stimme eines Königs, und eines Kriegers, und eines Stieres, und eines Nachtvogels, und einer Gebärenden, und eines Seufzenden, und noch tausend andere Stimmen?“*
>
> *„Es ist so“, nickte Vasudeva, „alle Stimmen der Geschöpfe sind in seiner Stimme“* (HESSE, 1970, s. 146).

V českém překladu Miloše Černého:

> *„A jindy zase, právě když se řeka v době dešťů vzedmula a mohutně hučela, řekl Siddhártha: „Řeka má mnoho hlasů, nemám pravdu, ó příteli? Což nemá hlas krále a válečníka, hlas býka a nočního ptáka, hlas rodičky a vzdychajícího a ještě tisíc jiných hlasů?“*
>
> *„Je to tak,“ kývl Vasudéva, „v jejím hlasu jsou obsaženy všechny hlasy tvorstva.“* (HESSE, 2000, s. 322).

Hesseho přítel Hugo Ball, který se mj. zabýval psychoterapií a mystikou, upozornil na důležitý stylový rys novely *Siddhartha*, jímž je pro Evropana neobvyklý rytmus prozaického textu. Hesse chtěl podle Balla především zachytit hudbu Indie, kterou slýchával od dětství – *„diesen hieratischen Dreiklang, der den Satz gleich einem Sternbild tönen lässt, in den dreimal dasselbe sagt, nur in anderer Wendung“* („tento hieratický trojtón, který rozezní větu jak souhvězdí, jemuž řekne třikrát totéž, pouze v jiném spojení“ – překlad PK). (HESSE, 1977, s. 131).

„Indické“ trojnásobné opakování vyznívá silně lyricky, sugeruje náboženské vytržení vypravěče, kterému odpovídá nápodoba stylu posvátných staroindických textů:

> *„Schön war die Welt, bunt war die Welt, seltsam und rätselhaft war die Welt! Hier war Blau, hier war Gelb, hier war Grün, Himmel floß und Fluß, Wald starrte und Gebirg, alles schön, alles rätselvoll und magisch, und inmitten er, Siddhartha, der Erwachende, auf dem Wege zu sich selbst.“* (HESSE, 1970, s. 95).

V českém překladu Miloše Černého:

> *„Svět byl krásný, svět byl pestrý, svět byl zvláštní a záhadný! Byla tu modř, byla tu žluť, byla tu zeleň, nebe plynulo i řeka, nehybně stál les i hory, všechno krásné, všechno záhadné a magické a uprostřed Siddhártha, procítající, na cestě k sobě samému.“* (HESSE, 2000, s. 285–286).

Třebaže je Hesse znám širší čtenářské veřejnosti především jako prozaik, považoval sám sebe také za básníka. V dopise (z roku 1910) napsal o svém bytostně lyrickém ustrojení v dopise Theodoru Heussovi:

> *„Mir steht, als heimlichem Lyriker, der Wunsch nach einer Melodie vielleicht zuletzt doch höher, als der nach Durchdringung großer Stoffe.“* (sek. cit. podle ZELLER, 1997, s. 56).

V českém překladu:

> *„Potřeba melodie pro mě jako rozeného lyrika znamená v posledku přece jen víc než naplnění velkých námětů.“* (překlad – PK).

Hudební kvality prózy *Siddhartha* lze sledovat na více úrovních textu. Pro Hesseho je (podobně jako pro prozaiky v období romantismu) velmi důležitá rovina foneticko-fonologická. „Indický“ habitus prózy se projevuje zvýšenou frekvencí otevřených vokálů – viz následující tři příklady:

> *„Da stand sie auf und trat zu ihm her [...] fragte, ob er schon gegessen habe und ob es wahr sei, daß die Samanas nachts allein im Walde schliefen und keine Frauen bei sich haben dürften.“* (HESSE, 1970, s. 103)

> *„Als am Spätnachmittag die schöne Kamala in der Sänfte sich ihrem Haine näherte, stand am Eingang Siddhartha [...].“* (HESSE, 1970, s. 105)

> *„Da lachte Kamala laut.“* (HESSE, 1970, s. 106)

V českém překladu je ztráta akustických kvalit kompenzována zachováním lexikálně sémantické struktury textu, který tak působí méně „indicky“ než je tomu v němčině:

> *„Tu povstala a přistoupila k němu [...] zeptala se, zda už jedl a je-li to pravda, že šramanové spí v noci v lese sami a nesmějí mít u sebe ženy.“* (HESSE, 2000, s. 291)

„Když se pozdě odpoledne krásná Kamala blížila na nosítkách ke svému sadu, stál Siddhártha u vchodu […].“ (HESSE, 2000, s. 292)

„Tu se Kamala hlasitě rozesmála.“ (HESSE, 2000, s. 293)

Hesse zároveň silně potlačuje konsonantické skupiny, které jsou pro němčinu typické, a tak dále zesiluje i mimo rámec vokalismu „indickou“ exotičnost textu pravidelně se opakující větnou melodií. Bernhard Zeller konstatuje, že hudba má u Hesseho silný vliv na obsah, jazyk a zvuk textu (ZELLER, 1997, s. 56).[121]

Uvedené rysy připomínají spíše romantismus 19. století než modernu 20. století, a tak lze do jisté míry souhlasit s názorem Manfreda Maixnera, podle něhož není možné Hesseho tvorbu přiřadit ke konkrétní kulturně historické epoše nebo k uměleckému stylu. Mixner soudí, že Hesseho díla se vymykají literatuře 20. století (MIXNER, 1983, s. 32). Spojování zčásti evropského, zčásti indického pohledu na svět s čínským postojem k životu považují filosofové a religionisté za svérázný eklekticismus. Ostatně i v rámci čínského myšlení spojuje Hesse různé směry: taoismus ve věcech duchovních a konfucianismus v otázkách společenských. Z uměleckého hlediska je Hesseho interkulturní dialog rozhodně zajímavým experimentem, neboť skýtá nové možnosti otevírání se jinému a cizímu. Nahrazování evropského kulturního hegemonismu senzibilitou vůči mimoevropským kulturám je příznačné pro západoevropské kulturní směřování po 2. světové válce – v tomto smyslu je Hesse nepochybně autorem 20. století.

---

[121] Novelu *Siddhartha* by dokonce bylo možné chápat jako jistý druh symfonické básně, neboť jednotlivé kapitoly jsou – podobně jako jednotlivé části symfonického básnického cyklu – relativně uzavřené, mají vlastní témata, jsou však také vzájemně propojeny leitmotivem: touhou po nalezení smyslu života (blíže k tomu viz KUČERA – PANUŠOVÁ, 2002, s. 163 n.).

6.4 Etické a estetické aspekty interkulturality v románu Orhana Pamuka *Sníh*

Turecký prozaik Orhan Pamuk (1952) je interkulturním autorem, jehož přínos k dialogu mezi Východem a Západem představuje v žánru románu novou kvalitu literární komunikace. Pamuk pochází z intelektuálního prostředí Istanbulu, jehož zaklesnutí mezi Evropou a Asií nechápe pouze jako geografickou okolnost, ale osudovou a intenzivně žitou skutečnost. Znalost blízkovýchodních i evropských kulturních tradic má u Pamuka podobu neobvyklé otevřenosti vůči východním i západním duchovním a literárním proudům, které propojuje do syntézy, jejíž podstata přesahuje estetický experiment a stává se reflexí podstatných etických problémů současného světa.

Pamuk vstoupil do literatury jako zralý autor – za svou prvotinu *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982, Pan Cevdet a jeho synové) získal tureckou Cenu Orhana Kemala (za nejlepší román roku). Za druhý román *Sessiz Ev* (1983, Tichý dům) byla Pamukovi udělena francouzská cena Prix de la découverte européenne. Historický román *Beyaz Kale* (1985, Bílá pevnost) je v Turecku považován za jeden z nejvýznamnějších domácích pokusů o současný literární obraz období Osmanské říše. Oceňována je Pamukova kombinace postupů mystické orientální epiky a evropského modernismu v alegorických prózách z devadesátých let: *Kara Kitap* (1990, Černá kniha) a *Yeni Hayat* (1994, Nový život). Za umělecký vrchol tohoto stylotvorného úsilí je v západní Evropě označován román *Benim Adım Kırmızı* (1998, Jmenuji se Červená).[122]

V této kapitole analyzovaný román *Kar* (2002, Sníh) byl na jedné straně vysoce oceněn ve Spojených státech amerických (deník *The New York Times* Pamukovu prózu zařadil do prestižního výběru The 10 Best Books of 2004), na druhé straně vyvolal v Turecku a v Německu (a to nejen mezi německými Turky) vzrušené mediální debaty o sílícím konfliktu mezi islamisty a stoupenci moderního sekularizovaného Turecka. V roce 2004 vydal Orhan Pamuk knihu esejí a vzpomínek na rodné město (*Istanbul*). Dalšími hojně překládanými

[122] Za tento román obdržel Pamuk irskou cenu IMPAC Dublin a německou cenu Friedenspreis des deutschen Buchhandels.

a kritikou oceňovanými romány jsou *Masumiyet Müzesi* (Muzeum nevinnosti, 2009) nebo *Kızıl Saçlı Kadın* (Rusovláska, 2016).[123]

Román *Sníh* je z aspektu interkulturality pozoruhodný. Již samotná volba hlavní postavy románu, tureckého básníka Kaa, umožňuje autorovi rozvíjet reflexe existenciálních otázek, které jsou s interkulturní problematikou spojovány. Ka je umělecké jméno (z iniciál vlastního jména Kerim Alakusoglu) básníka narozeného v roce 1950 v Istanbulu. Zde Ka v prostředí turecké intelektuální elity vyrůstal a vystudoval univerzitu, po vojenském puči v roce 1980 však Turecko opustil.

V německém exilu se Ka těžce protloukal, do získání politického azylu pracoval jako pomocná síla v supermarketu. Teprve sociální dávky mu (spolu s honoráři z autorských čtení) umožnily věnovat se plně literární tvorbě. Ve Frankfurtu nad Mohanem, který je symbolem západoevropského blahobytu, strávil paradoxně dvanáct let nouze a osamění.

Po návratu do rodného Istanbulu, kam přijel na pohřeb své matky, je Ka přítelem z mládí Tanerem přemlouván k reportážní cestě do městečka Kars v chudé a zaostalé hornaté oblasti severovýchodní Anatolie. Pro istanbulský deník Republika by měl referovat o nábožensky motivovaných sebevraždách mladých muslimských žen a o blížících se komunálních volbách, ve kterých se očekává jasné vítězství radikálních islamistů.

Politická situace je v Karsu velmi složitá, neboť vedle základního konfliktu mezi islamisty a stoupenci moderního sekularizovaného Turecka (v duchu idejí zakladatele republiky Kemala Atatürka) se zde odehrávají i národnostní střety mezi Turky, Kurdy a Ázerbajdžánci, ale také politické boje mezi komunisty a stoupenci západního kapitalismu. Uvnitř muslimské komunity pak probíhá trvalý konflikt mezi fundamentalisty a umírněnými věřícími.

Ka se do Karsu vydá nejen kvůli psaní reportáží, ale především proto, aby se pokusil setkat s Ípek, krásnou a nyní již rozvedenou

---

[123] V roce 2007 se Orhanu Pamukovi dostalo – jako prvnímu tureckému autorovi v historii – nejvyššího ocenění v podobě Nobelovy ceny za literaturu. Již před tímto úspěchem byl Pamuk zejména v Evropě a USA překládán, po získání Nobelovy ceny se staly jeho prózy předmětem intenzivního překladatelského a vydavatelského zájmu.

tureckou ženou, s níž studoval na univerzitě v Istanbulu a byl do ní zamilován. Nemalou roli hraje také motiv umělecký – Ka zažívá tvůrčí krizi a hledá novou inspiraci pro svou básnickou tvorbu. Silná sněhová bouře odřízne horské městečko Kars od okolního světa, a tak se Ka může setkávat s řadou lidí (se starostou, s policejním prezidentem, s místním náboženským vůdcem, s přítelkyněmi a rodinami šátkových dívek, které spáchaly sebevraždu, ale také s mladými islamisty nebo s návštěvníky čajoven).

Ka prožívá sérii záhadných událostí – seznámí se s šéfredaktorem lokálních novin, které přinášejí zprávy o událostech, které teprve nastanou, v místním divadle dojde k podivnému ozbrojenému puči, při němž jsou zavražděni někteří účinkující i návštěvníci představení. Mezilidské vztahy jsou těžce poznamenány nábožensko-mocenskými boji, intrikami a korupcí.

Pamuk usiluje o co nejtěsnější prolnutí společensko-politické roviny událostí s jejich rovinou privátní, každodenní. Interkulturní jevy se účinně posilují, vzájemně na sebe odkazují, čtenář je konfrontován se situacemi, k jejichž hodnocení nedostává jasné instrukce – brzy začíná tušit, že s myšlenkovými a emocionálními stereotypy, které si přináší ze západního mediálního světa, nebude možné román adekvátně interpretovat.

Sebevraždy „šátkových" dívek mají rovinu politickou i náboženskou: ředitel pedagogického institutu, tj. veřejné vysoké školy sekulárního státu, zakázal studentkám nošení šátku jako náboženského symbolu (de facto zároveň symbolu politického, totiž symbolu islamismu). V cukrárně s příznačným názvem Nový svět byl pak ředitel zavražděn „bojovníkem za islámskou spravedlnost" Nurim Yilmazem (události byli náhodně přítomni také Ka a Ípek).

Evropský čtenář tuší z popisu sebevraždy studentky Teslime, že kromě politického protestu věřící muslimky existují zřejmě i další důvody. Zůstává-li i v běžné interkulturní komunikaci mnoho nepochopeného, nemůže tomu být jinak ani v kritických životních situacích:

> *„I přes nátlak rodičů si nehodlala šátek sundat, takže ji policie odehnala od brány školy a hrozilo jí, že bude kvůli neomluvené docházce vyhozena z institutu. Když viděla, že některé její kamarádky se vzdaly protestu a odhalily si vlasy a jiné zase*

namísto šátků nasadily paruky, začala otci a přátelům říkat, že v „životě nemá vůbec nic smysl" a že se jí „nechce žít." […] dodívala se na seriál Marianna, uvařila čaj, donesla ho rodičům a pak se odebrala do svého pokoje, rituálně se omyla, pomodlila, dlouho se pohroužila do svých myšlenek a nakonec pronesla modlitbu a vlastním šátkem se oběsila na háku od lustru." (PAMUK, 2009, s. 24)

Hrdina románu je vnitřně komplikovaným umělcem, není však outsiderem jako je tomu téměř pravidlem u hrdinů moderního evropského románu. Nepostrádá smysl pro společenskou realitu, nedělá si žádné iluze ani o německém (západoevropském), ani o tureckém (orientálním) životním modelu – na vlastní kůži poznal jejich stinné stránky, a proto věří především autentickým osobním zkušenostem, niterným pocitům, vlastní intuici.[124] Jako evropsky kultivovaný a zároveň orientálně rafinovaný intelektuál a umělec se projevuje hlavní postava i v rovině milostné:

„V uších mu zněla „Roberta" Peppina di Capriho a on sám se viděl jako romantický a tesklivý hrdina nějakého Turgeněvova románu, mířící na setkání se ženou, o níž léta snil. Turgeněva, který s pohrdáním opustil svou zemi, unaven jejími věčnými problémy a primitivností, a pak o ní z Evropy s nostalgií a láskou snil, i jeho vytříbené romány měl Ka rád, ale řekněme si pravdu: o Ípece nespřádal léta sny jako hrdina v Turgeněvově románu. Vytvořil si jenom vidinu ženy, jako je Ípek; možná si na ni tu a tam i vzpomněl. Jakmile se však dozvěděl, že se Ípek rozvedla, začal na ni myslet, a protože měl pocit, že o ní dostatečně nesnil, aby s ní teď mohl navázat hluboký a opravdový vztah, snažil se tuto mezeru zaplnit hudbou a turgeněvovskou romantikou." (PAMUK, 2009, s. 38)

[124] Čtenáři tak autor na jedné straně orientaci ve složitých společenských otázkách komplikuje (nenabízí ucelené názory a jednoznačné postoje), na druhé straně přináší hodnotu, která je v moderní době považována za klíčovou: naprostou upřímnost a otevřenost vůči rozmanitým náboženským, politickým a kulturním projevům.

Autor odhaluje specifika života v Turecku ideologicky nezmanipulovaným pohledem na významné události „velké“ historie – v průběhu 20. století takový přístup nabývá v evropském a americkém románu na významu. Pamukovi se daří i pohled z opačné perspektivy: v popisu nerealizovaného milostného aktu se zračí tíha života v mnohém nesvobodného, v lecčems však opravdového a překvapivě ohleduplného:

„Těšilo je vzájemně se držet a tulit se k sobě a pak se zvědavě políbili a svalili na postel. Zakrátko zachvátilo Kaa prudké vzrušení, že si začal, v úplném protikladu ke svému předchozímu pesimismu, s bezbřehou touhou a optimismem představovat, jak ze sebe navzájem strhávají šaty a budou se celé hodiny milovat.

Ípek však vstala. „Jsi moc milý a i já bych se s tebou chtěla milovat, ale už tři roky jsem nikoho neměla, nejsem připravená,“ řekla.

Já jsem se také čtyři roky s nikým nemiloval, řekl si Ka v duchu. Tušil, že mu to Ípek čte ve tváři.

„A i kdybych připravená byla,“ pokračovala Ípek, „nemohla bych se milovat, když je otec tak blízko, ve stejném domě.“ (PAMUK, 2009, s. 93)

Umělecká tvorba se v tureckém prostředí těší úctě a zájmu jako specifický způsob poznávání, ale také jako způsob artikulace jedinečné životní zkušenosti.[125] Psát báseň a uvědomovat si proces jejího vznikání je pro sebeuvědomění hledajícího člověka činnost zásadního významu:

„Báseň byla utvořena ze spousty věcí, jež mu před chvílí naráz vytanuly na mysli: padající sníh, hřbitovy, černý pes vesele hopsající po nádražní budově, celá řada vzpomínek z dětství

[125] S orientální vážností a vírou v možnost poznávat hlubší příčiny jevů přistupuje hrdina románu i k vlastní básni *Sníh*, která zároveň poodhaluje význam titulu románu. Zatímco v evropské tradici se sníh spojuje s čistotou a chladem, u Pamuka je šestihran sněhové vločky symbolem krásy: sníh se pojí s významy poetična jako hlubšího řádu světa.

a Ípek, která mu s pocitem na pomezí mezi štěstím a neklidem ožila před očima, když při návratu do hotelu přidával do kroku. Báseň nazval „Sníh". Až bude mnohem později přemýšlet o tom, jak tuhle báseň napsal, napadne ho sněhová vločka; jestliže ta sněhová vločka nějakým způsobem představuje jeho život, pak, usoudí Ka, by tahle báseň měla zaujímat místo poblíž jejího středu a v bodě objasňujícím logiku života." (PAMUK, 2009, s. 91)

Básník Ka sice pochází z istanbulské společenské elity, ale vnitřně se s ní neidentifikuje – vyšší vrstva mu připadá povrchní, nihilistická a duchovně vyprázdněná. Zajímavější se mu zdají spíše lidé z nižších a středních vrstev. Po návratu do Turecka Ka zjišťuje, že zdánlivě nepochopitelní a nepřijatelní mladí islamisté v Karsu jsou oddáni lásce ke Kadife (sestře krásné Ípek), hledají duchovní hodnoty, většinou píší básně (jsou paradoxně v podobné situaci jako on). Ka touží po víře, ale takové, jejíž projevy by nebyly spojeny s všudypřítomnou nesvobodou. V Karsu proto vyhledá šejcha Saadettina, náboženského vůdce, který je pověstný svou moudrostí a uměním vést plodný dialog:

„Vyrostl jsem v Istanbulu, v okruhu smetánky z Ni°anta°ı. Chtěl jsem být jako Evropané. Pochopil jsem, že nemohu současně věřit v Boha, který strká ženy do čaršafů a přikazuje jim zakrývat si tváře, i v to, že se stanu Evropanem. […] Když jsem přijel do Evropy, pocítil jsem, že může existovat i úplně jiný Bůh, než o kterém mluví vousatí zpátečníci a burani z venkova."

„Mají snad v Evropě jiného Boha?" zeptal se šejch žertovně a poplácal Kaa po zádech.

„Já chci Boha, který by nevyžadoval, abych se zul, když před něj mám předstoupit, který by mě nenutil někomu líbat ruku a padat na kolena. Boha, který by chápal mou osamělost."

„Bůh je jen jeden," prohlásil šejch. „Vše vidí, každému rozumí. I tvé osamělosti. Kdybys v něj věřil a věděl, že on tvou osamělost vidí, necítil by ses sám." (PAMUK, 2009, s. 99–100)

Kaova otevřenost vůči různým duchovním a etickým tradicím se omezuje na imaginární svět idejí. V reálném životě převažují u Kaa skrupule, ve kterých hrají důležitou roli západní návyky a citlivost básníka. Pamuk podniká experiment, jehož originalita spočívá v propojování tradičně oddělovaných sfér života a různých poloh mysli. V autorské perspektivě je neustále přítomen lehce ironický podtón, jímž si vypravěč zjednává odstup od předváděných dějů. V takto „řízeném" chaosu je čtenář nucen reflektovat své skrupule. Problém, s nímž Pamuk čtenáře konfrontuje, je možné označit jako konfliktní střetávání etického (vážných lidských katastrof) a estetického (každodenní banality):

> *„A tak zatímco Ípek šeptala, že vozy, které byly vyslány do kurdských vesnic, aby nabraly otce studentů imámského semináře a ti pak identifikovali těla svých synů, cestou zapadly, že každý dostal jeden den na to, aby odevzdal všechny své zbraně úřadům, že byly zakázány koránské kursy a činnost politických stran, Ka se jí díval na ruce, do očí, na krásnou pleť její dlouhé šíje [...]. Dokázal by ji milovat? Pokusil se vybavit si před očima scénu, jak se procházejí ve Frankfurtu po Kaiserstraße, jak se večer vracejí z kina domů. Po duši se mu ale rychle šířila skepse. Jeho pozornost teď poutalo, jak tahle žena odkrajuje z bochníku v košíku krajíce tlusté na tři prsty, jako se to dělá v chudých domácnostech [...]."* (PAMUK, 2009, s. 171)

Ípek, s níž se Ka seznámil během studií v Istanbulu, žila pak v Karsu jako manželka islamisty Muhtara, po rozvodu se stala milenkou islamisty Lapislazuliho. Podobně jako hlavní postava románu, básník Ka, je Ípek rozpolcena mezi Západem a Východem. Ípek je nejjemněji strukturovanou postavou románu – v jejím chování, myšlení a prožívání se nejplněji vyjevuje složitost konfliktu západních a východních hodnot. Další interkulturně pozoruhodnou ženskou postavou je Kadife, sestra Ípek, která je sice nábožensky a hodnotově jednoznačně orientována „východně" (je islámskou aktivistkou), zároveň má ironický nadhled nad urputností „islamistických feministek". Třetí den po puči v divadle je rozhodnuta v dalším divadelním představení demonstrativně odložit šátek jako symbol politického

islamismu. Její intenzivní potřebu hledání vlastní, nevnucené identity básník Ka zprvu nechápe. Kadife v každodenním životě naplňuje Západem opouštěné hodnoty lásky k rodině, úcty k tradici, odvahy, vášně (včetně žárlivosti) a opravdovosti:

> *„To by bylo skvělé," odtušil Ka bezmyšlenkovitě. „Podepíšete to jako představitelka muslimských feministek."*
>
> *„Já nechci nikoho reprezentovat, „protestovala Kadife. „Chci před Evropany předstoupit pouze se svým příběhem, sama za sebe, se všemi svými hříchy a chybami. Člověku se přece někdy chce vyprávět celý svůj životní příběh, úplně všechno, někomu, koho absolutně nezná a koho už jistě jaktěživ neuvidí... Kdysi mi při četbě evropských románů připadalo, jako by tímhle způsobem vyprávěli hrdinové své osudy autorovi. Přála bych si, aby pár lidí v Evropě četlo takhle můj příběh."* (PAMUK, 2009, s. 227)

Pamuk představuje celou řadu postav, které jsou sice sociálně typizované, reprezentují různé vrstvy současné turecké společnosti, nepostrádají však výrazné individuální rysy. Kupř. otec Ípek a Kadife, Turgut Bey, byl dříve jako zanícený komunistický aktivista mučen a vězněn, nyní je sympatickým hoteliérem a milujícím otcem. Svou sociální typizaci významně přesahuje také šejch Saadettin, karský náboženský vůdce, který je spíše než prostým duchovním ze zapadlého městečka typem moudrého mystika chápajícího Kaovu rozpolcenost.

Vedle osobnostně, nábožensky a politicky vyhraněných postav, jakými jsou Sunay Zim (jezdil do odlehlých vesnic s divadelními hrami, v nichž se snažil horaly přesvědčovat o výhodách republikánského zřízení), nebo Lapislazuli (radikální islamista a miláček muslimských žen), se autorově zvláštní pozornosti těší postavy, jejichž vnitřní proměna se dramaticky odehrává v přítomnosti.

Rozeklanými, hledajícími postavami, které jsou v duchovním smyslu stále na cestě, jsou především ženské postavy Ípek a Kadife, dcery Turguta Beye, dále pak postavy umělecky nadané: básník Ka a v závěru románu prozaik Orhan. Pozoruhodnou postavou je též mladý islamista Necip, který má literární sklony (napsal poetickou sci-fi prózu), pozemsky touží po Kadife, duchovně však směřuje stále více

k Alláhovi. Při ozbrojeném puči je Necip zavražděn – smrt mladého, čistého a nadaného člověka básník Ka oplakává. Právě Necip je typem hluboce věřícího islamisty, pro něhož je však láska a umění důležitější než politika. Tím se liší od protřelých technologů moci, kteří cynicky zneužívají náboženské cítění prostých lidí.[126]

Jednoznačné nejsou ani postavy na první pohled primitivních a násilnických představitelů tureckého represivního aparátu. Z evropského pohledu se chovají zcela nepřijatelně (například používají mučení jako běžnou metodu výslechu), dokáží však také nahlédnout konflikt evropských a orientálních hodnot v širších souvislostech. Násilnický policista Demirkol (podle Kaa vrah) je při výslechu básníka Kaa v roli hodného vyšetřovatele, zároveň však podává obžalobu západního pokrytectví, relativismu a zbabělosti:

> *„Mluvíte o demokracii a potom se paktujete s fundamentalisty. Horujete za lidská práva a děláte vyjednavače teroristickým vrahům... Mluvíte o Evropě a lezete do zadku protizápadním islamistům [...]. Kdyby Hans Hansen uveřejnil to vaše pitomé prohlášení a Evropané ho vzali vážně a poslali do Karsu nějaký výbor, pak by tenhle výbor nejdřív poděkoval armádě, že nevydala zemi všanc islamistům. Ale po návratu do Evropy by si ti hajzlové samozřejmě stěžovali, že v Karsu není demokracie. A vy zase na jednu stranu nadáváte na vojáky a na druhou stranu se jimi necháte chránit, aby vás islamisti nerozsekali na kousky. Protože to ale všechno víš, nebudu tě mučit.“* (PAMUK, 2009, s. 338)

Ípek v rozporu se svým slibem nakonec za Kaem do Frankfurtu neodjela, protože se nemohla vyrovnat se skutečností, že Ka ze žárlivosti prozradil svého islamistického přítele a Ípečina bývalého milence Lapislazuliho brutální turecké policii, což znamenalo jistou smrt. Po Kaově smrti se pokouší v závěru románu rekonstruovat Kaův příběh jeho přítel Orhan, který strávil poslední léta v osamění

---

[126] Podobně je tomu i u dalších mladých islamistů – autor románu má i pro tento typ lidí jisté pochopení, což mu u prozápadně orientovaných Turků získalo pověst nerozhodného a příliš smířlivého intelektuála.

v Německu. Tento turecký spisovatel je otevřenou projekcí autora románu.

Z německého pohledu nabízí možnost interkulturní interpretace románu Michael Hofmann, podle něhož se německý čtenář identifikuje s Kaem jako člověkem, který je tureckému prostředí v Karsu cizí, protože je poznamenán západními hodnotami. V prostředí anatolského „zapadákova" rychle opouští pocity nadřazenosti – potýká se s vlastní neschopností orientace ve složitých propletencích místních vztahů a pochybuje o pluralismu a relativismu evropské kultury; islámský fundamentalismus je v románu podle Hofmanna na jedné straně pochopitelnou reakcí na západní kulturu, která se jeví jako arogantní a imperialistická, na druhé straně je výrazem hledání životního smyslu v poezii a v lásce (HOFMANN, 2006, s. 62–63).

Hofmann upozorňuje na existenci antropologických konstant (hledání orientace a smyslu života, touha po víře a touha po lásce) v Pamukově románu *Sníh*; podstatná je poezie, která hledá skrytý řád světa a existence, jehož symbolem je sníh jakožto krása přírody (HOFMANN, 2006, s. 63). Hofmannem uváděné antropologické konstanty jsou v kultuře Orientu velmi důležité. Hrají nemalou roli i v evropské kultuře do období osvícenství, kdy jsou „kontaminovány" racionalismem. V postavě „pozápadnělého" Kaa spatřuje Hofmann projev sebekritiky evropské moderny, kterou může německý čtenář dobře sledovat v popisu odcizenosti frankfurtské nádražní čtvrti (HOFMANN, 2006, s. 65).

Německá recepce a interkulturní interpretace Pamukova románu *Sníh* má svá specifika, která je nutno brát v úvahu např. při pokusu o českou interkulturní interpretaci. V německé kolektivní paměti totiž hrají německo-turecké vztahy významnou roli (o česko-tureckých vztazích to neplatí). Intenzivní hospodářská a později i vojenská spolupráce Pruska, resp. Německa s Osmanskou říší je ve vzdělaných německých vrstvách dobře známa (naopak v českém prostředí jde o události téměř neznámé).[127]

---

[127] V současném Německu je navíc turecká přítomnost nepřehlédnutelná. V menších městech jsou turecké ulice, ve velkých městech celé turecké čtvrti, v nichž radikální islamisté odmítají integraci do německé společnosti a požadují nadřazení islámského práva šaríja německým zákonům. Na druhé straně roste počet Turků, kteří se v Německu nejen narodili, ale získali univerzitní vzdělání a vykonávají vysoce kvalifikovaná

Pro českého čtenáře jsou politické a náboženské problémy románu méně významné, a tak se do popředí české interpretace dostávají spíše zmíněné antropologické konstanty, jakož i myšlenkové a stylistické postupy, které originálním způsobem mísí přístupy evropské a orientální (již za své předchozí romány z období Osmanské říše si Orhan Pamuk vysloužil obdiv historiků).[128]

Navzdory rozsáhlým pasážím románu *Sníh*, ve kterých se autor vyslovuje také k ožehavým historickým a politickým tématům,[129] je v médiích (ale i samotným Pamukem) užívané označení „politický román" sporné. Zatímco politický román artikuluje uměleckými (častěji spíše publicistickými) prostředky jasně vymezenou politickou ideu, Pamuk má pochopení i pro odlišné politické názory a náboženské cítění muslimů, kteří neakceptují sekularizovanou republiku. Pamuk straní jednoznačně humanistickým a demokratickým postojům. Je otázka, zda lze v 21. století takto obecné zaměření ještě spojovat s žánrem politického románu.[130]

Román *Sníh* tematizuje problematiku hledání smyslu individuálního lidského života v moderní době, tedy otázky filosofické a obecně umělecké povahy. Etická dimenze takového hledání se týká možnosti volby vlastního osudu, životního stylu apod. Nikoli náhodou se v popředí pozornosti ocitá téma legitimního nároku tureckých žen na životní rozvrh, který není založen na náboženských omezeních, celoživotní determinaci původem nebo sociální rolí.

Sebevraždy šátkových dívek lze interpretovat jako zoufalý čin mladých žen, které nikde a v ničem nenalezly životní smysl, neboť se jim zhroutily nejen základní pilíře jejich náboženského přesvědčení, ale i prosté víry v lidskou slušnost. Pamukova kritika tedy není ani

---

povolání. Tito turečtí intelektuálové odmítají islámský fundamentalismus a usilují o interkulturní dialog.

128 Starší bratr Orhana Pamuka, Şevket Pamuk, je považován za významného tureckého historika – osmanistu. Také Orhan Pamuk se kulturní historií Osmanské říše intenzivně zabýval.

129 Především k temným stránkám novodobých tureckých dějin, které jsou v Turecku tabuizovány: k masovým vraždám desítek tisíc Kurdů nebo ke genocidě více než milionu Arménů.

130 V evropských médiích zpochybňuje Pamuk smysl úvah o plnění podmínek pro přistoupení Turecka k Evropské unii, protože za podstatné považuje právě jen demokratický charakter tureckého státu, nikoli jeho konkrétní politický a ekonomický systém.

prozápadní, ani proislámská – míří pod povrch medializovaných dramatických událostí až k podstatě problému možnosti či nemožnosti plnohodnotného života v současné době.

Z hlediska literárně estetického je Pamukův román žánrovým a stylovým experimentem, který provokuje zastánce tureckého tradicionalismu, ale také evropského postmodernismu svou nezařaditelností. U Pamuka však nejde o samoúčelný experiment, ale spíše o nemožnost komunikovat nové obsahy (spojené s novými problémy turecké společnosti) prostřednictvím vžitých postupů.

Pamuk kombinuje orientální obřadnost a (pro moderního evropského čtenáře neobvyklou) epickou šíři s lyrismem lidové slovesnosti, do níž se však promítá vnitřní neklid moderního intelektuála. Tradiční vševědoucí vypravěč se proměňuje v autorova dvojníka, retrospektivní vyprávění v er-formě je proloženo pohledem architekta rozmanitých a paralelně budovaných dějů. Ve složitých souvětích se potkávají běžně neslučitelné jevy eticky vysoké a esteticky nízké či naopak, sen se skutečností, vzpomínky s přítomností.

Navzdory ironickému nadhledu se Pamuk nepřiklání k postupům evropské postmoderny, neboť její hravost a morální relativismus neobstojí tváří v tvář mystériu smrti, která v severovýchodní Anatolii přichází rychle a nečekaně. Není však možný ani návrat k tradičnímu realismu, protože podstatu dění nelze spatřit jedním pohledem (různohlasí románu kombinuje více perspektiv). Skutečnou atmosféru odříznuté enklávy dokáže zachytit spíše než narativní suverenita jemné významové chvění básně. Román tak získává – navzdory značnému rozsahu a množství postav z různých vrstev současné turecké společnosti, průhledů do minulosti apod. – spíše novelistický ráz oscilace mezi lyrickým a epickým principem.

7 Recepce literárního díla jako interkulturní fenomén. Pozdní Rilke jako problém překladatelský

Překládání pozdní lyriky Rainera Marii Rilka (1875–1926) je mimořádně obtížným úkolem, neboť jde o ideově náročnou poezii, která kombinuje metaforický jazyk se složitou rýmovou a rytmickou strukturou. Zásadním vkladem k překládání Rilkovy pozdní lyriky je Eisnerův překlad sbírky *Duineser Elegien* (1923, Elegií z Duina). Pavel (Paul) Eisner (1889–1958) patří k významným osobnostem moderního uměleckého překladu z němčiny do češtiny i z češtiny do němčiny. Úctyhodná je především šíře Eisnerova záběru, jakož i skutečnost, že překládal v pravý čas důležitá díla.

O kvalitě některých překladů však existují větší či menší pochybnosti. Ladislav Nezdařil uvádí v knize Česká poezie v německých překladech explicitně výhrady, které provázejí Eisnerovo překládání poezie. Zaměřuje se především na překlady básní českých autorů,[131] hodnotí však i Eisnerův význam při zprostředkovávání hodnot německy psané literatury českému prostředí:

> *„[...] je-li němčiny neznalému Čechu přístupný význam Jana ze Žatce, Alfreda Döblina, Adalberta Stiftera, R. M. Rilka, význam Heinricha Manna a hlavně význam Franze Kafky a Thomase Manna, je to především a u některých z těchto spisovatelů téměř výlučně zásluha Eisnerova.“* (NEZDAŘIL, 1985, s. 244)

[131] K. H. Mácha, K. J. Erben, J. Neruda, J. Vrchlický, J. V. Sládek, K. Hlaváček, O. Březina, A. Sova, J. Hora, K. Toman, V. Dyk, V. Nezval, B. Reynek, V. Závada, J. Seifert, J. Zahradníček, V. Holan, F. Halas, K. Biebl, F. Hrubín a mnozí další.

Jednoznačně pozitivně hodnotí Nezdařil Eisnerův široký záběr a cit pro literární styl překládaných děl:

> *„Jeho překlady z němčiny zabírají rozložitým obloukem tvorbu celé plejády německých autorů; všude je patrna snaha rozlišit osobitý styl originálů a zachovat jejich určující znaky. Především Eisnerovy překlady Franze Kafky a Thomase Manna přikazují respekt a úctu.“* (NEZDAŘIL, 1985, s. 245).

Nedostatky Eisnerova překladatelství klade Nezdařil do souvislosti s jeho původní poezií, kterou představuje sbírka *Sonety kněžně* (1945):

> *„V 80 znělkách více trochejského než jambického chodu je uložena řada apoteóz českého jazyka spolu s veršovanými dějinami jeho vývoje […]. Bez přínosů vpravdě básnických utkvěl tu Eisner jen na neorganické, přesto však zajímavé a poučné přehlídce archaismů nebo neologismů substantivních (mučec, hlod, dvojdcerstvo, besídkolaškovníci, erk, dechlost atd.), adjektivních (lnavý, píďový, zběžský, hostajný, jurodivý atd.), verbálních (tarasuje se, chlapá se, pulérovat, kohobovat, pakostiti atd.) i adverbiálních (dařivě, měrně, dárně, drbně atd.), aniž se mu podařilo tímto způsobem český básnický jazyk obohatit.“* (NEZDAŘIL, 1985, s. 245)

Uvedená slova (s výjimkou substantiva *hlod* a adjektiva *jurodivý)* v současné češtině nežijí, některé novotvary jsou bez kontextu zcela nesrozumitelné.[132] Novátorské tendence mají zřejmě hlubší důvody, protože Eisner při svém filologickém vzdělání nemohl nevědět, že vytváří tolik neologismů, z nichž mnohé svou neústrojností připomínají snahy obrozenců, avšak v době, kdy čeština již byla vyspělým, gramaticky i lexikálně bohatým jazykem.

---

[132] V Eisnerově překladu sbírky *Duineser Elegien* (1923, Elegie z Duina) Rainera Marii Rilka (1875 –1926) se vyskytuje mnoho desítek slov, která výkladové slovníky českého jazyka neuvádějí.

Často bývá zdůrazňován Eisnerův bilingvismus.[133] U Eisnera byla původně prvním jazykem němčina, po vzniku Československa se hlásil k češtině, což z něj však ještě nedělá rodilého mluvčího češtiny. Dokázal-li se při překládání i rozsáhlých německých textů od neologismů oprostit, zřejmě by to zvládl i při překládání Rilkových *Elegií z Duina*. Vznikly by stylově uhlazené básnické texty s řadou Rilkových myšlenek, témat a motivů, ale k německému originálu by měly možná mnohem dál než Eisnerův průkopnický překlad, který vydal v Brně Jan V. Pojer v roce 1930.[134] Eisnerovou snahou nepochybně bylo představit Rilka jako básnického myslitele a zároveň virtuosa poetického výrazu. Ani jednu z uvedených kvalit Eisner nechtěl obětovat ve prospěch druhé – právě v tom spočívá obrovský přínos, ale také nevýhoda jeho překladu.

Hanuš Karlach, překladatel Rilkových prozaických textů (a editor dosud nejobsáhlejší antologie), vidí historii překládání děl R. M. Rilka do češtiny jako dějiny „[...] *leckdy větších i menších nezdarů*." (KARLACH, 1990, s. 343). K otázce přílišné adaptace Rilkovy poezie překladatelově vlastní poetice Karlach poznamenává:

> *„Tvůrci hlavním povoláním básníci, třeba Vladimír Holan, se zmocňovali Rilka spíše jen jako výchozího materiálu a přizpůsobovali ho své poetice. Tak do značné míry i Ladislav Fikar. Je to logické, že kde nešlo o tvůrce na první pohled zřejmého „lvího sáru", jako v případě Holanově, byl výsledek „rilkovštější". Ale vedli si tak i někteří profesionální překladatelé; třeba Pavel Eisner, ať už z důvodů rytmických, barevnostních nebo jiných, vnášel do textu novotvary a jiné násilnosti, zneprůhledňuje strukturu jinak relativně přístupnou; dodával jí tak hermetičnosti, jaká v ní není."* (KARLACH, 1990, s. 345)

---

133 Podle poznatků neurolingvistiky bilingvismus v pravém slova smyslu neexistuje, neboť rozdíly v činnosti jednotlivých částí mozku při produkci řeči v údajně stejně zvládnutých jazycích jsou patrné (v jednom z jazyků je produkce řeči pravidelně spojena se zřetelně nižší mozkovou aktivitou, než je tomu v případě druhého jazyka).

134 Rainer Maria Rilke: *Elegie z Duina.* Brno: Atlantis 1930.

S Karlachovým hodnocením lze jistě souhlasit ve věci *„novotvarů a jiných násilností“*. Problém nastává při posuzování *„relativně přístupné“* struktury *Elegií z Duina.* Překládání *Elegií z Duina* je stále obrovským problémem, o čemž svědčí velké množství výborů z Rilkova díla v různých jazycích, které se pozdním sbírkám raději vyhýbají. Také u nás se většina překladatelů Rilkovy poezie nepokusila jeho myšlenkově a umělecky vrcholné dílo převést do češtiny. Eisnerův překlad *Elegií z Duina* je tedy činem velmi odvážným, navíc pak – díky své včasnosti – nesmírně záslužným, neboť umožnil celé silné básnické generaci seznámit se s jedním z vrcholů evropské poezie.

Stalo se tak právě v době, kdy se utvářela svébytná poetika těchto básníků (u Jana Zahradníčka a Vladimíra Holana počátkem třicátých let, u Jiřího Ortena na přelomu třicátých a čtyřicátých let). Bez těchto básníků si moderní českou poezii dost dobře nelze představit, zejména Holanův a Ortenův vliv na poválečné generace je obrovský.

Po Eisnerově překladu však sahaly také další generace básníků a čtenářů. Překlad Jiřího Gruši, který vznikal v šedesátých letech, koloval od konce sedmdesátých let pouze v samizdatových opisech. Antologie Hanuše Karlacha představila z „neeisnerovských“ překladů sedm básní – *První*, *Druhou*, Šestou a *Sedmou elegii* v překladu Jiřího Gruši, *Třetí*, *Čtvrtou* a *Desátou elegii* v překladu Jindřicha Pokorného.[135]

Čteme-li Eisnerův překlad izolovaně, bez porovnávání s německým originálem nebo s jinými českými překlady, vnímáme jako rušivé právě výše zmiňované neologismy, dále syntaktické inverze, ale i nápodoby původního rytmu, které v češtině vyznívají nepřirozeně. Vnitřní hlas, který v nás utkvěl při četbě originálu, je hlasem moderního, hluboce soustředěného básníka, jemuž je Eisnerova výrazová exaltovanost cizí.

Bylo by chybou vylít s vaničkou novoromantických antikvit a násilných novotvarů i dítě uměleckého poznání, které se Eisnerovi podařilo z Rilkovy sbírky přenést do češtiny. Hluboký ponor k základním otázkám a vzájemným souvislostem života a smrti, překračování

---

[135] Dalekosáhlý význam Eisnerova překladu je patrný již z faktu, že další veřejné vydání kompletního textu *Elegií z Duina* představuje až překlad Jiřího Gruši, který vydalo pražské nakladatelství Mladá fronta v roce 1999.

hranic různých forem života, vnímání nových podob času a prostoru a jejich propojení, otevírání se jinakosti, to vše vyžaduje oprošťování výrazu od ornamentálnosti.

Do určité míry selhává Eisner v hloubkové vrstvě textu, protože je jazykově příliš srostlý s balvanem literárně historického a folkloristického poznání, který s sebou všude vleče. Právě v tom lze spatřovat „tragické" rysy Eisnerova bilingvismu: v onom naučeném, nesmírnou pracovitostí získaném znalectví češtiny, které přesahuje jazykové povědomí od dětství vnořené do českého živlu, postrádá však jeho přirozené skrupule. Nemožnost ztišit se tváří v tvář skrupulím češtiny na nás jako čtenáře Eisnerova překladu *Elegií z Duina* může působit i dosti rušivě, neměla by však zastřít vážnost pokusu o interpretaci pozdního Rilka.

Z již zmíněné izolované četby vyplynout nemůže, a proto je třeba porovnat překlad Pavla Eisnera jak s originálem, tak i s jinými překlady. Ve své pozdní lyrice Rilke silně upřednostňuje syntaktické členění před veršovým, aby zdůraznil nový myšlenkový obsah básní. Při porovnání originálu s překladem Pavla Eisnera, Jindřicha Pokorného a Jiřího Gruši se proto zaměřím na srovnání jednotlivých veršů či skupin veršů, které tvoří syntaktické celky. Po textu německého originálu[136] uvádím nejprve překlad **Eisnerův** (**tučně**),[137] pak následuje překlad *J. Pokorného* (*kurzívou*)[138] a nakonec překlad J. Gruši (obyčejně):[139]

DIE VIERTE ELEGIE
(1. strofa)
1. Rilke: O Bäume Lebens, o wann winterlich?
1. Eisner: Ó, stromy žití, ó, kdy zimní už?
1. Pokorný: Ó kdy vás mrazí, stromy života?
1. Gruša: Ó, stromy života, kdy tedy na zimu?

---

136 Rainer Maria Rilke: Die Vierte Elegie. In: Týž (1923): *Duineser Elegien.* Leipzig: Insel, s. 17–19.

137 Rainer Maria Rilke (1930): *Elegie z Duina*. (Přeložil Pavel Eisner). Brno: J. V. Pojar, s. 32–33.

138 Rainer Maria Rilke (1990): *... a na ochozech smrt jsi viděl stát.* (Přeložil P. Eisner, L. Fikar, J. Flusser, J. Gruša, V. Holan, H. Karlach, J. Löwenbach, J. Pokorný, V. Renč. Praha: Československý spisovatel, (zde citovaný překlad J. Pokorného), s. 192.

139 Rainer Maria Rilke (1999): *Elegie z Duina*. (Přeložil Jiří Gruša). Praha: Mladá fronta, s. 19.

2. Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
3. vögel verständigt. Überholt und spät,
4. so drängen wir uns plötzlich Winden auf
5. und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.

2. My nejsme svorni. Ne jak stěhovaví
3. jsou ptáci zpraveni jsme. Předstiženi
4. a pozdě vtíráme se náhle větrům
5. a padáme na bezúčastnou tůň.

2. My nejsme zajedno: jen tažný pták
3. je vyrozuměn předem. Po jiných
4. a pozdě vylétáme větrům vstříc
5. a dopadáme na lhostejnou tůň.

2. V nás není shoda. A není v nás
3. směr tažných ptáků. Zpozdile, pozdě,
4. se vnucujem větru a padáme
5. dolů na netečnou tůň.

6. Blühn und verdorrn ist uns zugleich bewuβt.
6. Kvést, chřadnout je nám vědomo v týž čas.
6. Současně víme, co je kvést i schnout.
6. Vadnout a kvést je nám v jediný čas.

7. Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
8. solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.

7. A někde ještě lvi jsou, nevědoucí,
8. dokud jsou nádherní, co bezmoc je.

7. A někde ještě kráčejí lvi krásní
8. doposud nevědouce o bezmoci.

7. A někde se ještě toulají lvi
8. a jejich nádhera neví nic o bezmoci.

(2. strofa)
1. Uns aber, wo wir Eines meinen, ganz
2. ist schon des andern Aufwand fühlbar.

1. Však my, když něco cele myslíme,
2. již o druhé znát péči.

1. Nicméně tam, kde jedno míníme,
2. již cena jiného se dává poznat.

1. My ale míníme jednu věc vážně
2. a už je cítit tíha té druhé.

3. Feindschaft ist und das Nächste. Treten Liebende
4. nicht immerfort an Ränder, eins im andern,
5. die sich versprachen Weite, Jagd und Heimat.

3. Nepřízeň nám statek nejbližší. Což milenci
4. vždy na kraj nestoupají, jeden ve druhém,
5. již dálku slibovali si a lov a domov.

3. Duch protiv je nám vskutku nejbližší.
4. I milenci, byť sobě slíbí dálku,
5. domov i hon, vždy k mezím v druhém dojdou.

3. Nenávist umíme nejlíp. Neboť i ti, kteří milují,
4. se jeden v druhém ženou až na sráz,
5. i když si slíbí lov, dálku a domov!

(poslední strofa Čtvrté elegie)

Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt
es ins Gestirn und gibt das Maβ des Abstands
ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod
aus grauem Brot, das hart wird, – oder läβt
ihn drin im runden Mund, so wie den Gröps
von einem schönen Apfel? ..... Mörder sind

leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch *vor* dem Leben so
sanft zu enthalten und nicht bös zu sein,
ist unbeschreiblich.

(RILKE, 1923, s. 19)

V překladu **Pavla Eisnera:**

Kdo zjeví dítě tak, jak stojí? Kdo
je v hvězdu postaví, dá míru vzdálenosti
mu v ruku? Kdo že smrtku uhněte
z šedého chleba, který tvrdne, – nechá
ji v oblých ústech jako jadrník
krásného jablka? … Ach, do vrahů
tak snadno vidět. Ale to zde: Smrt,
tu celou smrt, *než* počal's ještě žít,
mít něžně v sobě, zloby necítit,
je nevýslovné.

(RILKE, 1930, s. 36)

V překladu *Jindřicha Pokorného*:

Kdo vypodobní dítě, tak, jak je?
A postaví je v kruhu hvězd, a míru
dálky mu odevzdá? Kdo dětskou smrt
z šedých a tvrdnoucích skýv uhněte
či v ústech nechá jako ohryzek
skvostného jablka? … Jak snadno lze
pochopit vraha. Ale to, že smrt,
celou smrt někdo dřív, než začal žít,
obsáhne v sobě něžně, bez hněvu,
vyjádřit nelze.

(RILKE, 1990, s. 194)

V překladu Jiřího Gruši:

> Kdo ale ukáže podstatu dítěte? Najde mu
> hvězdu a do ruky dá mu měřítko
> odstupu? Uhněte dětskou smrt
> z korání tmavého chleba – nebo ji ponechá
> v okrouhlých ústech jak ohryzek
> krásného jablka? ... Uhádnout vrahy
> je snadné. Tohle však: přijmout smrt,
> celou smrt, smírně a *před* životem
> a přitom – nebýt zlý,
> neumím popsat.
>
> (RILKE, 1999, s. 19)

Z citovaných pasáží je zřejmý zásadní rozdíl v přístupu k překládání Rilkovy sbírky u Pavla Eisnera na straně jedné a u Jindřicha Pokorného a Jiřího Gruši na straně druhé. Zatímco Eisner se nechává intuitivně unášet proudem lyrického komentáře a gradováním výrazu se snaží neobvyklé myšlenky alespoň obklíčit tam, kde je nemůže zachytit, Pokorný s Grušou směřují k celistvé interpretaci Rilkova textu. Jindřich Pokorný upřednostňuje koherenci lyrického výrazu, a to i za cenu, že rilkovské rozvíjení významu od smyslové názornosti ke stále sílící abstrakci pouze naznačí. Naproti tomu Jiří Gruša nabízí filosoficky prohloubený výklad, který českému čtenáři odhalí Rilka jako velice originálního myslitele, a to i za cenu, že poněkud zastře básníka.

Grušův překlad je pro současného čtenáře nepostradatelný v tom smyslu, že Rilkovo tíhnutí k vysoce abstraktnímu výrazu soustavně zdůrazňuje, dokonce i tam, kde Rilke k personifikovanému abstraktu nesahá. Jiří Gruša tak přenesl Rilka ze secesní kavárny na útesy současnosti, odkud lze jasněji vidět základní kontury identity moderního člověka. Jako uměnotvorná se Grušovi zjevila v *Elegiích z Duina* především hloubka a odvaha Rilkova básnického myšlení – ochota jít až k nejzazší mezi myšleného, schopnost zkoumat základní tabu lidského života.[140]

---

[140] Ještě dnes je Rilkův pohled na vztah života a smrti, různých forem života nebo propastnosti

Velmi neobvyklých představ, které jsou mnohem víc než jen fantazijní hrou paradoxů, je v *Elegiích z Duina* celá řada – interpretačním i překladatelským oříškem je například jen v okruhu prostorových představ opozice vnějšího a vnitřního (srov. dosud uspokojivě nepřeložený pojem *Weltinnenraum*). Rozdíly mezi vnitřním a vnějším, mezi sférou „já" a světem vně „já", mezi subjektem a objektem vnímání se v *Elegiích z Duina* stírají. S postupně se rozšiřujícím prostorem dochází k narůstání jasu bytí a sílí představa proměny vnějšího ve vnitřní. Vnější se paradoxně zmenšuje, přitom však nemizí, je stále přítomno jakožto vnější.

Vážné důsledky pro překládání *Elegií z Duina* má také pojetí lyrické postavy anděla, která byla křesťanskými teology a filosofy interpretována v tradičně katolickém duchu, třebaže u Rilka symbolizuje čistou vztahovost, tedy bytí realizované ve vztahu. I zdánlivě novoromantické či secesní motivy ptáků (letu ptáků), růže, rostlin, větru (a vůbec proudění), stromu či zpěvu mají u Rilka hlubší významy a souvislosti, než je v dobové poezii běžné.

Poměřujeme-li Eisnerův intuitivní překlad Grušovou filosofickou interpretací, lze konstatovat, že Eisner se uchyluje k napodobování německého originálu.[141] Pokorný a Gruša mají oproti Eisnerovi zdánlivě značnou výhodu. Mohli využít jak poznatků, ke kterým dospěli dosavadní interpreti, tak i Eisnerových překladatelských řešení. To však téměř neučinili – zejména u Gruši je patrná silná potřeba originality překladu Rilkova vrcholného díla.

Zásadní a stále inspirativní Eisnerův vklad k překládání *Elegií z Duina* spočívá ve snaze uchovat i v češtině něco z Rilkova fonocentrismu a dramaticky odstíněné polyfonie, aniž by přitom byl narušen proud Rilkova básnického myšlení – například v již citovaném závěru Čtvrté elegie je ztišený meditativní proud přerušen verši, jejichž eufonická stylizovanost evokuje úžas z vyrovnaného přijetí smrti:

---

lidského milostného citu přijatelný spíše jen jako zajímavý případ „umělecké imaginace".

141 V případě *Elegií z Duina* je ovšem Eisnerova „křečovitost" (vznikající jen několik let po vydání originálu!) zcela přirozená, neboť i v literárněvědném kontextu se interpreti propracovávali k alespoň přibližnému uchopení smyslu Rilkových pozdních textů celá desetiletí.

..... Aber dies: d**e**n T**o**d,
d**e**n g**a**nz**e**n T**o**d, n**o**ch *v**o**r* d**e**m L**e**b**e**n s**o**
sanft zu enthalten und nicht bös zu sein,
ist unbeschreiblich.

Tučně jsem zvýraznil vokalický průběh syntaktického celku (s nastupujícím přesahem), v němž vokál „o“ není pouhým vokálem zadní řady, který je akusticky v kontrastu k “e-ovým“ vokálům přední řady. Do eufonicky znějící podoby nelze v češtině tyto verše převést. Ze srovnání tří uvedených českých překladů je však zřejmé, že Eisner usiluje o vytvoření atmosféry citového vzepětí (a tedy sdělení v jiném než meditativním tónu) například jambickými předrážkami nebo césurami, jimiž vytváří jambicky stylizované poloverše, zvoláním „*ach*“ i adjektivem „*nevýslovné*“ (srov. odpoetizované výrazy J. Pokorného „*vyjádřit nelze*“ či J. Gruši „*neumím popsat*“).

U překladu J. Pokorného a zejména u velmi „civilního“ Grušova překladu hraje nemalou roli fakt, že v období 2. světové války a v padesátých letech 20. století prošel básnický jazyk obrovskou krizi, zklamaly i velké ideje. Poezie všedního dne odvedla i staré antické žánry do kanceláří a skromných příbytků, kde jsou doma jen malé věci a obyčejná slova. Posun stylové platnosti mnoha do té doby neutrálních jazykových prostředků směrem k poetismům se tak při překládání do češtiny projevil již v šedesátých letech.

Rilkův vztah k jazyku jako k médiu, které je stále ve stadiu zrodu, ale též jako k tajemné bytosti, která mluví i řečí „těla“ a dýchá, lze sice považovat za jakousi „fetišistickou“ zvláštnost velkého básníka, při překládání jeho básní ji však nelze zcela pominout. Právě v pochopení této skutečnosti nám Pavel Eisner má i jako překladatel *Elegií z Duina* Rainera Marii Rilka stále co říci.

8 Likvidace interkulturního dialogu ve třicátých letech 20. století

Třicátá léta 20. století jsou v Evropě obdobím velmi složitým, a proto nepřekvapuje, že snahy o jeho zjednodušené charakteristiky pronikají nejen do publicistiky, ale i do prací odborných. Svou roli zde nepochybně sehrává zájem politických elit (a často i široké veřejnosti) řady zemí o zatajování nebo bagatelizování tragických událostí, které jsou v rozporu s novodobou mytologií (do této kategorie patří například mýtus o Rakousku jako první Hitlerově oběti či mýtus o mírumilovné slovanské povaze).

V té části Evropy, o kterou nám zde především jde, tj. v prostoru mezi Německem a Ruskem, lze v meziválečné době pozorovat velký rozkvět umělecké kultury, především literatury a divadla, ale i výtvarného umění a hudby. Na konci dvacátých let vzniká široce sdílená potřeba vyrovnávání se s tíživým tématem 1. světové války, která svou nesmyslností a do té doby nepoznanou brutalitou a ničivostí překonala veškeré apokalyptické vize.

V Německu, Rakousku a ve středoevropských zemích se silnými německy mluvícími menšinami doznívá v polovině dvacátých let expresionismus, jehož literární a výtvarné projevy znamenají podstatný vklad do světového kulturního dědictví. K nejvýznamnějším centrům expresionismu patří Berlín (v té době kulturní metropole nejen evropského, ale světového významu, kde vzniká první expresionistické seskupení *Neuer Club*), Mnichov (výtvarná skupina *Der blaue Reiter*), Lipsko (nakladatelství Kurta Wolfa, které vydává edici *Der jüngste Tag*), Drážďany (malíři ze skupiny *Die Brücke*), Vídeň (hudební skladatelé tzv. vídeňské školy), Curych (enkláva německých pacifistických exulantů a centrum dadaismu), Innsbruck (časopis

Brenner) a také Praha, jejíž německy, ale i česky píšící autoři přispěli k literárnímu expresionismu nezanedbatelným způsobem.[142]

Pro uměleckou kulturu Prahy je charakteristická politická, náboženská i jazyková heterogenita, což svědčí o tolerantní atmosféře, která v období mezi válkami v Československu panovala. Paradoxní situaci pražských židovských spisovatelů a intelektuálů charakterizuje Antonín Měšťan:

> *„Máme tedy vedle německého sionisty Maxe Broda českého sionistu Jiřího Mordechaje Langra, vedle německého anarcho-komunisty E. E. Kische českého anarchistu F. Gellnera, vedle katolicky orientovaného – ač nikdy nepokřtěného – Franze Werfla česky píšícího pokřtěného, militantního katolíka Alfreda Fuchse. Mezi českými i německými židovskými intelektuály máme jedince, kteří jsou ochotni hrát úlohu prostředníka mezi Čechy a Němci. Tak německy píšící Max Brod překládá a propaguje české autory a český Žid Pavel Eisner překládá německé autory – dokonce za nacistické okupace se odvažuje (pod pseudonymem) i nadále vydávat české překlady vynikajících děl německé literatury.“* (MĚŠŤAN, 2002, s. 121)

Zatímco z poezie a prózy se po 1. světové válce expresionistické postupy vytrácejí, v dramatu se tento směr nadále uplatňoval jako velmi produktivní. Opuštění expresionistického patosu a iluzívnosti proklamuje nový směr – *Neue Sachlichkeit* (Nová věcnost), který byl vlivný hlavně ve výtvarném umění a v literatuře (v próze i v poezii). Obrazy běžných předmětů všedního dne, koncentrace na jevy zdánlivě banální, nevyfabulované, ale také netabuizované – tak si většina autorů Nové věcnosti představuje rozchod se sentimentalitou přecitlivělého a okolním světem permanentně zraňovaného expresionistického subjektu.

Německy píšící autoři z Německa a Rakouska mají vedle starostí ideových a estetických také problémy existenční. Československá republika se v tomto období stala středoevropským ostrova demokracie. Historicky a filosoficky vzdělaný spisovatel, překladatel (a po

---

[142] Blíže k pražskému expresionismu srov. FIALOVÁ- FÜRSTOVÁ, 2000, s. 14 n.

návratu ze západoněmeckého exilu též diplomat a politik) Jiří Gruša připomíná často opomíjenou skutečnost, že azylová vstřícnost meziválečného Československa se neomezovala pouze na několik slavných jedinců:

> *„Zkrátka republika, často nazývaná Rakousko v malém, zdědila po svém rodičovském státě téměř všechny neduhy, ale jen nemnohé z jeho výhod. Byla dvojčetem výmarského Německa. Jen vedle fungující německé demokracie měla šanci. Na rozdíl od Němců, jimž ve většině nový stát nepřirostl k srdci, Češi ten svůj měli rádi. I když ho nevytvářeli velkoryse. U „domácích Němců" nenacházel sice milovníky, partnery však ano. Síly, které podporovaly v Německu Výmar, podporovaly u nás ČSR. A síly, které Výmar zničily, zlikvidovaly ČSR. Toto Československo přijalo statisíce uprchlíků dvou německojazyčných diktatur. Po pět let poskytovalo domov elitám, které se doma už nesměly německy sebeurčovat."* (GRUŠA, 2003, s. 95–96)

Zmíněná vstřícnost se netýkala jen exulantů z německých zemí. Významnou roli hrála také emigrace ruská a ukrajinská – na dva tisíce uprchlíků (např. básnířka Marina Ivanovna Cvetajeva) pobírá stipendium prezidenta T. G. Masaryka (o pražském pobytu Cvetajevové srov. VANĚČKOVÁ, 1992, s. 9–21). V Praze působila řada výrazných vědeckých či uměleckých osobností, například jedna z klíčových postav ruské formální školy a pražského strukturalismu, lingvista a literární vědec světového jména Roman Osipovič Jakobson (1896–1982) nebo fenomenologický filosof, ale též matematik, básník a přírodovědec Nikolaj Onufrijevič Losskij (1870–1965), který mj. seznamoval s učením Edmunda Husserla Marinu Cvetajevovou, dále autor *Psychoanalytických etud o Dostojevském* (1938), literární vědec Alfred Ljudvigovič Bem (1886–1945) či poslední tajemník Lva Nikolajeviče Tolstého a tolstojovský badatel Valentin Fjodorovič Bulgakov (1886–1966).

Prostředí mezinárodní spolupráce představoval *Pražský lingvistický kroužek* (PLK, založen v roce 1926), mezi jehož členy patřili také exulanti z Ruska, Německa a Srbska. Ve třicátých letech vystupovali členové PLK na velkých mezinárodních kongresech lingvistiky, slavistiky a fonetiky, vydávali svazky studií *Travaux du Cercle*

Linguistique de Prague (Práce Pražského lingvistického kroužku).[143]

Praha třicátých let 20. století se díky intenzivní výstavbě, které se po vzniku Československa s nadšením věnovali přední architekti a výtvarní umělci, proměnila v elegantní metropoli hospodářsky, kulturně i vědecky vyspělého demokratického státu. Vzhledem města byl prý překvapen i Le Corbusier, jemuž se Praha v porovnání s Paříží zdála světácká (KROUTVOR, 2001, s. 192). Nedaleko Prahy se však na přelomu dvacátých a třicátých let šikovaly síly nesnášenlivosti, rasové nenávisti a destrukce humanistických hodnot evropské kultury.

30. ledna 1933 byl německým říšským kancléřem jmenován populistický politik Adolf Hitler, vůdce nacionalisticky a antisemitsky orientované strany NSDAP, který okamžitě rozpoutal „hnědý" teror.[144] Staletí myslitelského a uměleckého dialogu Židů a Němců je v nacistickém chápání kultury nutno co nejdokonaleji negovat. Ve svých *Dějinách židovského národa* vystihl tento jev Paul Johnson:

> *„Židé a Němci měli mimořádný intelektuální vztah. Německý Žid byl novým jevem v evropské kultuře a jeho symbolem byl Heine. Pro německé antisemity to představovalo téměř nesnesitelný citový problém. Nemohli Heinovi upřít génia – nemohli ale snést, že jeho vyjádřením se stala němčina. [...] Zakázali všechny jeho knihy. Nemohli ale z antologií vymazat jeho básně, a proto v nových vydáních pod nimi museli uvádět „Od neznámého autora". [...] V roce 1941 byl na Hitlerův osobní rozkaz zničen básníkův hrob na hřbitově v pařížské čtvrti Montmartre."*
> (JOHNSON, 1995, s. 333)

Heinrich Heine je dnes považován za největšího německy píšícího básníka 19. století, jeho básně ze sbírky *Buch der Lieder* (1827, Kniha písní), zejména *Loreley* či *Auf Flügeln des Gesanges* (Na křídlech písně) zaujímají čestné místo ve školních čítankách a v učebnicích

---

143 Po úspěších v zahraničí inicioval PLK také řadu aktivit v domácí vědě a kultuře – zejména v péči o jazykovou kulturu a při podpoře avantgardní literatury (srov. EHLERS, 2001, s. 193–198).

144 Již v únoru a březnu 1933 odcházejí z Německa první spisovatelé a publicisté do exilu (celkem jich odejde dva a půl tisíce!).

němčiny po celém světě. Heine je zároveň symbolem geniálního propojení německé kultury s kulturou francouzskou a židovskou. Tento kulturní trialog, podobně jako trialog kultury německé, české a židovské v zemích Koruny české, patří k pozoruhodným fenoménům evropské kultury. Právě v období mezi dvěma světovými válkami vydalo úsilí židovských elit ve střední Evropě své nejcennější plody. Srovnávací kulturně historické studie dospívají ke zjištění, že specifickým rysem židovských elit ve středoevropských zemích je mimořádně vstřícný vztah ke kultuře a vědě, který se v katolických či protestantských kruzích v takové míře nevyskytuje.

Závěry studií Dolores Augustinové (porovnávala z uvedeného hlediska aktivity bohatých katolických a protestantských obchodníků ve Vestfálsku a židovských v Berlíně, kde na rozdíl od Vestfálska došlo k těsnému propojení podnikatelských kruhů s prostředím uměleckým a vědeckým) plně potvrzuje sonda do situace v meziválečném Československu, kterou podnikla Kateřina Čapková. Česká badatelka důkladně analyzovala činnost židovského řádu *B'nai B'rith*, jehož československý distrikt ve třicátých letech rozvíjel řadu aktivit.[145]

Témata osvětových přednášek jednotlivých lóží rakouského, německého a československého distriktu pokrývala oblast literatury, historie, filosofie, náboženství, sociologie, ekonomie i přírodních věd (ČAPKOVÁ, 2005, s. 78–79). Autorka upozorňuje na skutečnost, že v českých zemích se v činnosti *B'nai B'rith* (na rozdíl od Německa nebo Rakouska) prolínaly dva kulturní okruhy:

> *„Je obdivuhodné, že ačkoliv převážná většina členů B'nai B'rith tíhla ke kultuře německé, neopomíjel řád sledovat a podporovat také kulturu českou. […] Členy B'nai B'rith byla celá řada umělců – vedle Maxe Broda (a jeho bratra Oty) i Oskar Baum, Felix Weltsch či Rudolf Fuchs. Členy byli i dva z nejvýznamnějších překladatelů německé a české literatury dvacátého století – Otokar Fischer a Pavel Eisner. Všechny tyto osobnosti přispěly nemálo ke vzájemnému poznávání české a německé literatury a umění. Členové B'nai B'rith však také zprostředkovávali*

[145] Československý distrikt pomáhal mj. i německému distriktu, který byl ohrožen po Hitlerově nástupu k moci sílícími útoky nacistů.

německy mluvící Evropě díla česky píšících židovských spisovatelů." (ČAPKOVÁ, 2005, s. 81)

Čapková hledá v souvislosti s výše uvedenými fakty odpověď na často diskutovanou a dosud uspokojivě nezodpovězenou otázku, proč se v Praze, Vídni či Berlíně objevilo v prvních desetiletích 20. století tolik uměleckých talentů, a dospívá k zajímavému názoru, že

„tato generace židovských intelektuálů byla duchovně i finančně podporována generací předcházející. Někteří z rodičů židovských umělců ještě vyrůstali v ghettech a jen svou nesmírnou pílí a houževnatostí dosáhli blahobytu. Většina z nich byli obchodníci či podnikatelé, jejichž největším přáním bylo mít studované potomky. [...] mnozí z nich chtěli po svých synech, aby se stali nástupci v živnostech [...] recenze a články v časopise B'nai B'rith však jasně ukazují, že starší generace uměla nakonec umělecké aktivity svých potomků ocenit a také velkoryse podpořit." (ČAPKOVÁ, 2005, s. 87)

Kulturní situace v Německu je od počátku roku 1933 kritická – vedle pronásledování nejen aktivních antifašistů, ale i humanisticky orientovaných tvůrců, intelektuálů, politiků i řadových občanů v prvních měsících nacistické diktatury je tragickým datem 10. květen, kdy je po celé zemi organizováno ritualizované pálení knih režimu nesympatických autorů současnosti i dávné minulosti – jejich díla byla „odevzdávána plamenům". Následovalo vydávání seznamů zakázaných knih a kádrování autorů.[146]

Vzniká propracovaný systém cenzorských institucí – nejde však o německé specifikum, ale o samu podstatu totalitního režimu. V Sovětském svazu třicátých let (a od konce čtyřicátých let v socialistických státech střední a jihovýchodní Evropy) lze sledovat analogie v aplikaci metod potlačování svobody slova.[147] Estetickou normou

---

[146] Publikovat směli pouze členové tzv. Reichsschrifttumskammer (Říšské komory pro písemnictví), tzn. ti, kteří prokázali nežidovský původ a podepsali slib věrnosti národně socialistickému státu.

[147] Také rozpad literárního života v proud protirežimní (podzemní antifašistický resp. antikomunistický), exilový a poplatný režimu je nacistické i komunistické totalitě společný.

v obou režimech se stává odmítání modernismu – konformní autoři se podřizují politickému diktátu a pěstují didaktické formy historizujícího vlastenectví.

Hlavní rozdíl mezi oběma režimy spočívá v šíření nenávisti k některým skupinám obyvatelstva. U nacistů stojí na prvním místě rasová nenávist v podobě antisemitismu. Pro komunisty v Sovětském svazu (a později ve všech socialistických zemích) je hybnou silou společenských procesů tzv. třídní nenávist (k buržoazii, aristokracii, duchovenstvu, nonkonformní humanitní inteligenci).[148]

V Německu se řada autorů snaží již ve dvacátých letech změnit dosavadní podoby umělecké komunikace. Ve vážné krizi se ocitá drama – měšťanské divadlo přestává oslovovat publikum. Především mladší generace vyhledává biografy, revue, operetní představení, ale stále častěji i sportovní utkání. Nové formy lidové zábavy přicházejí hlavně ze Spojených států amerických, kde masová kultura a spotřební přístup k životu nastolují novou kulturní situaci moderní společnosti.

V Evropě se s obavami píše o konkurenci nových médií (kino, rozhlas ad.). Někteří dramatikové, v prvé řadě Bertolt Brecht, vidí příčinu krize v dobové odcizenosti repertoáru. Brecht sní o nezkaženosti publika sportovních utkání, mísí dramatické žánry a formuluje principy tzv. epického divadla. Ke společenské obraně proti autoritářským vůdcům se Brecht rozhodl přispívat výchovou aktivního, přemýšlivého diváka z lidového prostředí, který získá díky zcizovacím efektům odstup od postav i děje. Od pouhých emocí osvobozený divák pak snáze pochopí symbolický význam i společenskou kritiku předváděných montáží dramatických scén s popěvky, reportážními informacemi z nových médií apod.

V teatrologických studiích se vedou spory o to, zda Brecht převzal koncept epického divadla od ruských formalistů nebo ho vytvořil sám. Pro kulturní historii je podstatné, že Brecht, který nikdy nebyl členem komunistické strany a nepocházel z proletářského prostředí (východoněmecké propagandě se však dařilo vytvářet obraz Brechta-revolucionáře spjatého s proletariátem), vytrvale bojoval proti

---

148 V určitých obdobích je v komunistickém hnutí přítomen i antisemitismus – viz tzv. monstrprocesy ve stalinistickém období.

pasivnímu přijímání kultury jako konzumního zboží. Za 2. světové války, kdy působil (podobně jako například Thomas Mann) v exilu v USA, Brecht pochopil, že degenerace veřejného prostoru se stane jedním z nejvážnějších problémů moderní doby.

Jistou paralelu ke světově proslulému zcizovacímu efektu Brechtova epického divadla představují společenské romány, které kombinují prvky výpravné epiky s formou filosoficky zaměřené eseje. V těchto románech je tradiční identifikace čtenáře s hrdinou nahrazována nekompromisní reflexívností, která obětuje epický tvar filosofické pronikavosti postřehů subjektu nadaného kritickým myšlením.

Již v polovině dvacátých let zaujal umělecké a intelektuální kruhy román Thomase Manna *Der Zauberberg* (1924, Kouzelný vrch), který sám Mann označil za „inventuru evropské problematiky po přelomu století". Na počátku třicátých let 20. století je po částech vydáván velice rozsáhlý esejistický román Roberta Musila *Der Mann ohne Eigenschaften* (1943, Muž bez vlastností), jehož ambicí je zprostředkovat obraz „duchovního uspořádání doby". V letech 1931–1932 vydává Hermann Broch román *Die Schlafwandler* (1932, Náměsíčníci), ve kterém se pokouší zachytit „totalitu sil působících v epoše" (srov. např. BAHR, 2007, s. 234 n.).

Se světem intelektuálů kontrastuje montáž textových fragmentů z prostředí nižších vrstev obyvatelstva meziválečného Berlína v románu Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz* (1929, Berlín, Alexandrovo náměstí).[149] Principy nové, tzv. velkoměstské estetiky, které aplikuje ve vlastní tvorbě, shrnul sám Döblin:

> *„Do sféry literatury proniklo kino, noviny nabyly na významu, staly se tím nejdůležitějším, nejrozšířenějším písemným produktem [...]. K požitkovému světu dnešních lidí patří dále ulice, každou vteřinu se proměňují obrazy na ulici, firemní štíty, doprava. Hrdinství i význam izolovanosti a jednotlivce silně ustoupily do pozadí. [...] v současnosti není opravdu člověk významnější než vlna, která ho nese. K obrazu dneška patří chaotičnost lidského*

[149] Döblin zdůrazňuje – v eseji *Der Bau des epischen Werkes* (1928, Výstavba epického díla) – potřebu překonat distanci autora a čtenáře prostřednictvím stylizovaných návratů do přímé literární komunikace (srov. BAHR, 2007, s. 238 n.).

konání i bytí jako takového, příznačné jsou těkání a neklid" (BAHR, 2007, s. 239).

Analogickou charakteristiku by jistě bylo možno podat i dnes – chaos jako klíčové slovo spojuje obě období. Sebezáchovnou reakcí jedinců trýznivě zasažených všudypřítomným neklidem a narušeným řádem věcí je budování kultu pradávné vitality, mužné udatnosti, nemilosrdnosti, obětavosti.[150]

Odcizení moderní industriální společnosti je tématem filosofických románů, dokumentární literatury, ale též próz Hermanna Hesseho. Romantizující styl jeho děl z dvacátých a třicátých let s výraznými metafyzickými až mystickými rysy, především v prózách *Demian* (1919, Demián), *Siddhartha* (1922, Siddhártha), *Der Steppenwolf* (1927, Stepní vlk) nebo *Morgenlandfahrt* (1932, Pouť do Země východní).

Rozdělení německy psané literatury na převážně modernistickou tvorbu exilovou a tradicionalistickou tvorbu vnitřního exilu (nepočítáme-li nacismem deformovanou režimní literaturu) se považuje za německé specifikum, které je dáno ojedinělou bestialitou hitlerovského režimu. Kulturní historikové ze zemí střední, východní, ale i západní Evropy tento myšlenkový stereotyp přižívují, neboť jim umožňuje líčit poměry v okolních zemích v přehledných opozicích demokratické versus totalitní, humanistické vs. brutálně pudové apod.

Řadu paralel s německou kulturní situací lze nalézt v ruské kultuře, jejímž jádrem je tradičně literatura. Ve třicátých letech je politická a ideologická manipulace literární scénou natolik silná, že ideologicky didaktizující historické a budovatelské romány zastiňují hodnotnou uměleckou tvorbu. Vedle schematických próz s tématem industrializace zaostalých oblastí Sovětského svazu a jejím podílu na zrodu nového, sovětského člověka vytvořila ruská literatura také závažná díla exilová i domácí.

Za bližší pozornost stojí zralá díla téměř celoživotního exulanta Vladimira Vladimiroviče Nabokova (1899–1977) z třicátých let, kdy ještě psal rusky (klíčové jsou pocity jinakosti a cizosti, ze kterých

---

[150] Srov. deníkovou formou zachycené reflexe velitele úderného oddílu Ernsta Jüngera *In Stahlgewittern* (1920, V ocelových bouřích), adorující válku jako nejhlubší možnost lidského prožitku (srov. BAHR, 2007, s. 241).

citlivý jedinec obklopený nepřátelským prostředím nemůže uniknout). Světové proslulosti dosáhl čtyřdílnou románovou epopejí *Тихий Дон* (1928, 1929, 1932, 1940, Tichý Don) Michail Alexandrovič Šolochov (1905–1984). *Tichý Don* patří k dílům, která předkládají „vlastní interpretaci událostí spojených s ruskými revolucemi a kontroverzní pohled na osud člověka v těchto historických kataklyzmatech" (POSPÍŠIL, 2001, 46).

Někteří autoři aktulizovali na sklonku dvacátých let a ve třicátých letech téma podivínství. Ivo Pospíšil upozorňuje na prózy Andreje Platoniviče Platonova (1899–1951), Jevgenije Ivanoviče Zamjatina (1884–1937) a Michaila Afanasjeviče Bulgakova (1891–1940); děje se tak např. v Platonovových novelách *Город Градов* (1927, Město Gradov), *Чевенгур* (1928–1929, Čevengur), *Котлован* (1929–1930, Stavební jáma), v Zamjatinově povídce *Ловец человеков* (1918, Rybář duší) a v antiutopickém románu *Мы* (1920, My), v Bulgakovových tragikomických groteskně absurdních novelách *Роковые яйца* (1925, Osudná vejce), *Собачье сердце* (1925, Psí srdce) a v románu ovlivněném gnósí *Мастер и Маргарита* (Mistr a Markétka, psáno 1928–1940, publikováno 1966–1967).[151]

Třebaže v řadě zemí byla kulturní situace příznivější než v Německu a Rusku, narůstání xenofobních nálad lze pozorovat v celé Evropě. Součástí dobové společenské atmosféry je také vypjatý antisemitismus. Původně se tímto výrazem označovala nenávist ke všem Semitům, tedy nejen Židům, ale i Arabům a dalším národům, v důsledku šoa/shoah (židovského holocaustu) se po 2. světové válce termínem antisemitismus označují nenávistné protižidovské projevy.

Jak upozorňuje historik Leo Pavlát, nejstarší formy antisemitismu do značné míry splývaly s antijudaismem zaměřeným proti Židům jako národu, který odvozuje své bytí z judaismu jako osobitého náboženského vyznání (PAVLÁT, 2001, s. 83). V současné době se lze s projevy antijudaismu setkat v kruzích konzervativních katolíků, kteří se stavějí proti snahám o toleranci k jiným náboženstvím a odmítají modernizaci náboženského života.

---

[151] Podle I. Pospíšila mají tyto motivy podobnou funkci jako v prózách F. M. Dostojevského nebo v dramatech A. P. Čechova – funkci tvořivou, budující most „k jiné zemi a jinému nebi" (POSPÍŠIL, 1995, s. 109 n.).

Křesťanský antijudaismus hrál i ve 20. století důležitou roli nejen v zemích katolických, ale také protestantských. V teologii i v umění těchto zemí se stavěl do protikladu „starý Izrael" a „nová církev". Moderní antisemitismus navázal v některých zemích na rozsáhlé pogromistické kampaně středověku i novověku. Jde zejména o vyvraždění 100 000 židovských obyvatel v Polsku, Litvě a Bělorusku v 17. století kozáky Bohdana Chmelnického, dále o pogromy v Rusku v osmdesátých letech 19. století, ale také o velké množství pogromů v Rusku a na Ukrajině při občanské válce v letech 1917–1921 (srov. PAVLÁT, 2001, s. 94 n.). Zatímco v západní a střední Evropě bylo zvláštní židovské zákonodárství postupně rušeno, v Rusku platily diskriminační zákony až do roku 1917.[152]

V rusko-německých kulturních vztazích mají nepřehlédnutelné místo reflexe cizince (Němce v ruské literatuře a Rusa v německé literatuře) jako cizorodého elementu, který nevhodně narušuje etnickou, kulturní či náboženskou homogenitu dané společnosti, v nejlepším případě je směšný a nepochopitelný. V ruské próze 19. století se pravidelně objevuje německý řemeslník, který sice pilně a kvalitně pracuje, ale nechápe složitou ruskou duši, je vypočitatelný, jednostrunný (srov. zde podkapitolu o Gogolových prózách z tzv. petrohradského cyklu). Naopak Rus v německé literatuře je pravidelně zdrojem konfliktu nebo již existující konflikt zostřuje, často je osobností psychicky narušenou, i v případě momentálně klidného chování jím skrytě cloumá jakási temná divokost.

Obraz Židů je kvintesencí špatných vlastností (lačnost, pověrečnost, lpění na podivných praktikách, nepřátelský postoj vůči okolí, nevděčnost) – tento obraz přejímají a rozvíjejí na přelomu 18. a 19. století osvícenci a na přelomu 19. a 20. století je využíván moderním antisemitismem, jehož příčiny charakterizuje Pavlát:

> *„Tehdy již emancipovaní Židé sehrávali nezanedbatelnou roli v procesu industrializace, urbanizace a jejich financování, významně se projevovali ve svobodných povoláních, v ekonomickém,*

[152] L. Pavlát poukazuje na skutečnost, že s rušením starých diskriminačních opatření se zároveň formovala nová antisemitská mytologie (PAVLÁT, 2001, s. 95). Šlo opět o rozvíjení jak obecně xenofobních, tak speciálně protižidovských stereotypů.

kulturním a politickém životě. Podporovali osvícenský absolutismus i konstituční monarchii, a stávali se tak nepřáteli těch, kdo neuznávali novou roli státu. Šlechta, brojící proti rodící se buržoazii, nižší střední vrstvy, postižené konkurenčním bojem a raně kapitalistickou expanzí, církev, připravená o svá privilegia, nacionalisté, radikální inteligence, sociální utopisté – ti všichni nacházeli viníka soudobých neduhů v židovské emancipaci." (PAVLÁT, 2001, s. 95)

Imagologicky významné jsou obrazy Žida-lichváře resp. Žida-bankéře, který okrádá poctivé a spořivé občany, dále pak Žida-továrníka, který vykořisťuje chudé dělníky (v protikapitalisticky zaměřených projevech antisemitismu). Tyto obrazy zdomácněly zejména v triviální a později také v režimní (pronacistické či prostalinistické) literatuře, v sublimované podobě však nalezly své místo také v tvorbě s vyššími intelektuálními a estetickými nároky.

V meziválečné době výrazně roste vliv publicistiky, jejímž nejrozšířenějším periodikem v nacistickém Německu je bulvárně zaměřený týdeník *Der Stürmer*. Antisemitské stereotypy jsou promyšleně vkomponovávány i do učebnic a dokonce také do vědecky se tvářících periodik a knižních publikací. Přílišným zdůrazňováním role hlavních postav režimu se dnes často zakrývá obrovské selhání tehdejší inteligence, zejména biologů a lékařů – masově vstupovali do nacistické strany a aktivně sloužili režimu, který s jejich účinnou pomocí uskutečnil nejhorší genocidu v dějinách lidstva.

Nacistický „přínos" k modernímu antisemitismu však není zásadně nový. Historik Raul Gilbert formuloval čtyři základní kroky antisemitských opatření (definice, vyvlastnění, koncentrace a likvidace), z nichž podle L. Pavláta byly první tři dokonale vyzkoušeny a čtvrtý se uskutečnil částečně; historické novum tedy spočívá jen ve způsobu, jakým nacisté pojali svůj vražedný úkol – Židům se poprvé v historii nenabízela ani teoretická možnost záchrany (PAVLÁT, 2001, s. 101).

Podceňován bývá antisemitismus křesťanských resp. křesťansko-sociálních stran (PAVLÁT, 2001, s. 96–97). V Německu, v Rakousku, ale i v řadě dalších zemí západní a střední Evropy jsou tyto tendence patrné po celé 20. století. V kulturní a školské politice zemí či regionů, které tyto strany dlouhodobě (spolu)ovládají, se moderní

křesťanský antisemitismus projevuje například v soustavném opomíjení židovských uměleckých a vědeckých osobností.[153]

Rasistické ideologémy nebyly nejvíce rozvinuty v německé, ale v rakouské kultuře. Deklasování společenských vrstev, které byly v období habsburské monarchie privilegované (aristokracie, katolická církev, císařské úřednictvo, armádní a policejní důstojníci), vyvolávalo silnou frustraci a oživovalo na nové bázi antisemitské stereotypy. Johann Sonnleitner upozorňuje, že vše rasově cizí bylo ztotožňováno se zkorumpovaně demokratickým a v principu neněmeckým (SONNLEITNER, 2003, s. 89). Masivní pronikání rasistických stereotypů do triviální a masové kultury nepochybně usnadnilo nadšené přijetí německého vůdcovského režimu většinou rakouského obyvatelstva.

Vyrovnávání se s nacismem bylo v poválečném Rakousku velmi obtížné a zdlouhavé, neboť vedle mýtu o Rakousku jako Hitlerově první oběti byly nejen v kruzích politických extremistů, ale i v tzv. většinové společnosti udržovány rasistické obrazy o čistotě a homogenitě rakouské společnosti, které nesvědčí kontaminace „asiatskými" prvky. Podobně složitá je politická, etnická, náboženská a kulturní situace v dalších středoevropských zemích, kde v meziválečné době probíhá celá řada ostrých zápasů o charakter nově vzniklých států. Ideologicky a národnostně nepředpojatý výzkum této problematiky je však teprve v počátcích.

---

153 Srov. dále tendenční výklady historických událostí (zamlčování či bagatelizování středověkých i novodobých pogromů a nacistické genocidy Židů, omlouvání pasivity představitelů církevní hierarchie za 2. světové války či naopak opomíjení pomoci řadových kněží a laických katolíků, kteří zachraňovali židovské děti nebo ukrývali své židovské sousedy) v učebnicích a čítankách z katolických oblastí – např. v Bavorsku až do sedmdesátých let 20. století.

9 Rudolf Dilong a česká katolická poezie

Spojení „katolická moderna“ pochází z české literární historiografie, kde se vžilo jako označení skupiny autorů, kteří na přelomu devatenáctého a dvacátého století usilovali o propojení katolicity s modernismem. Skupinu nazval Katolickou modernou levicový literární kritik a jeden ze signatářů manifestu *České moderny* František Václav Krejčí (1867–1941) jako jistou obdobu k české moderně. Katolické prvky v literární tvorbě jsou do značné míry protikladné modernistickým tendencím v rovině ideové, ale i estetické, a tak se při používání termínu „katolická moderna“ nelze zbavit dojmu jisté – nechtěné – paradoxnosti. Podobně nevhodná jsou však i spojení „katolický básník“, „katolická poezie“ apod. Hlavním důvodem k užívání těchto označení tak zůstává fakt, že se vžila jak v kontextu edičním, tak i literárněvědném.

Vážnějším problémem katolicky orientované literatury je deficit kritické sebereflexe, který přetrvává z devatenáctého století do současnosti, třebaže zhruba od poloviny dvacátého století již nemají obavy z nedostatečné katolicity podobu tradičních výtek z hereze. Český historik křesťansky orientované literatury Jaroslav Med upozorňuje na zmíněný deficit v souvislosti s příliš úzkým pojetím umění:

> *“Proti osvícensko-racionalistickým tradicím a soudobému liberalismu stavěli „ochránci“ křesťanských hodnot v umění […] jako jediné hodnotové kritérium věrnost křesťanské dogmatické ortodoxii […]. Proti Hegelovým, Kantovým a Herbartovým estetickým koncepcím byla postavena pouze katolicita jako absolutní zdroj pravdy, jíž mělo umění v podstatě pouze ilustrovat. Tímto esteticky zcela neadekvátním způsobem demonstrovala zejména katolická církev svůj vztah k umění jako nepružný konzervatismus a opožděnost; nepochopením moderní básnické*

senzibility (Baudelaire, Rimbaud) a záměnou realismu (francouzský realistický román) za didaktičnost jako by byla tato opožděnost dovršena." (MED 2004, s. 31).

V české literatuře se autoři seskupení v Katolické moderně prezentovali almanachem *Pod jedním praporem* (1895), v němž proti nebezpečným tendencím tehdejšího společenského života – zejména proti egocentrismu a duchovní prázdnotě – stavěli křesťanskou lásku a obnovenou víru v Boha. Literárními vzory jim byla tvorba Svatopluka Čecha a Josefa Václava Sládka.

Skupina padesáti autorů, kteří v almanachu otiskli své texty, byla názorově i umělecky velice heterogenní, spojoval je pouze neurčitě definovaný katolicismus, pod nímž se však skrývá množství vzájemně protikladných názorů i přístupů k umělecké tvorbě.[154] V letech 1896–1907 vydávala tato skupina časopis *Nový život,* v němž publikovali nejčastěji tři hlavní osobnosti Katolické moderny: spiritus agens skupiny, vydavatel časopisu, básník a publicista Karel Dostál-Lutinov (1871–1923), kněz, teolog, básník a překladatel Xaver Dvořák (1858–1939) a kněz, básník a překladatel Sigismund Bouška (1867–1942). Zatímco Karel Dostál-Lutinov zůstal i ve svých básnických sbírkách *Sedmikrásky* (1895), *Království boží na zemi* (1900) a *Potulný zpěvák* (1902) především knězem, pokusil se Bouška jako překladatel z románských literatur a obdivovatel Jaroslava Vrchlického uplatnit ve své tvorbě přístupy odmítající rétoričnost a mystickou tajemnost.

Ve sbírkách *Pietas* (1897), *Legendy* (1904) a *Duše v přírodě* (1904) usiloval Bouška o nalezení nového výrazu pro upřímnou zbožnost a venkovsky přirozenou sounáležitost s přírodou. *Laudes Creaturarum* (Píseň tvorstva) Františka z Assisi (1181–1226) je pro Boušku a pro další české katolické básníky hlavním myšlenkovým východiskem, ale i jistým vzorem k nahrazení abstraktních náboženských idejí systémem obraznosti založeným na konkrétních představách a každodenní zkušenosti.

---

[154] Většina příspěvků v almanachu nepřekonala dosavadní stereotypy české katolické literatury, tzn. návaznost na folklorní tradici, rétorickou naléhavost a velmi úzký okruh témat a motivů. Hodnoty, jimiž se chtěla tato tvorba lišit od literatury „nekatolické" tak zůstaly převážně v rovině proklamativní.

Za umělecky nejvýraznějšího básníka Katolické moderny lze považovat Xavera Dvořáka, který byl vnímán jako opravdový lyrik mystického založení i mimo úzký okruh katolické literatury. Typ rétorické a do sebe zahleděné lyriky Jaroslava Vrchlického se Dvořák snažil nahradit příklonem k poezii Otokara Březiny, jejímuž kouzlu nebylo snadné nepropadnout.

Třebaže pojetím krásy a umění, jakož i řadou motivů a obrazů připomíná Dvořákova poezie ze sbírek *Sursum corda* (1897), *Eucharistia* (1897), *Nový život* (1903) a *Kontemplace* (1909) básně a eseje Otokara Březiny, není Xaver Dvořák pouhým epigonem. Na rozdíl od svého básnického vzoru totiž rozvíjí novou podobu katolické mystiky, které od dob mystiky barokní v české literatuře více či méně živořila. Nová je také Dvořákova snaha o básnické ztvárnění prožitků katolické liturgie, které by z katolické literární tradice odstranilo kazatelský patos a didaktičnost.

Ve snaze otevřít seskupení výrazným básnickým osobnostem se zájmem o duchovní problematiku spolupracovala Katolická moderna například s Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou, třebaže tito autoři neodpovídali běžným představám o katolické literatuře. Ani hluboká zbožnost v osobním životě a souznění se snahami o modernizaci katolické církve či dokonce křesťansky orientované literatury neznamenala autorské přimknutí se k představám Katolické moderny o nové podobě básnické katolicity.[155]

Březinovo chápání umělecké tvorby jako nejvyšší duchovní hodnoty, zejména pak přesvědčení o mimořádných poznávacích možnostech poezie, díky níž se lze přibližovat k absolutní pravdě, poznamenalo řadu básníků i literárních kritiků. Březinou celoživotně uhranutý Miloš Dvořák (1901–1971) tak kupř. pod tímto vlivem odmítal jak poetistickou hravost plnou jemného humoru, tak i formu velké polytematické básně. Senzualistické tendence chápe nejen Dvořák, ale i řada dalších kritiků křesťanské orientace jako překážku na cestě k nejvyšším metafyzickým hodnotám.

---

[155] Otokar Březina je – jistě i díky svým postojům – často považován za katolického básníka či dokonce za katolického mystika, ve své básnické a esejistické tvorbě však usiluje o nekonfesní přístup k duchovním hodnotám a vytváří vlastní básnickou estetiku s mystickým nádechem.

Upřímně míněné modernizační snahy Katolické moderny byly důležitým podnětem k novým pokusům o dialog otevřenějšího pojetí křesťanství s novými myšlenkovými a uměleckými proudy. Umělecké hodnoty trvalejšího rázu však v české literatuře přinesly až následující vlny křesťansky orientované literatury, k jejímž představitelům patří Jakub Deml, Jaroslav Durych, Bohuslav Reynek, Jan Zahradníček, Jan Čep, Václav Renč a Ivan Diviš.

Básníci české Katolické moderny z přelomu 19. a 20. století jsou – při vší své různorodosti – stále ještě zastánci dualismu materiálního a duchovního světa, čemuž odpovídá i jejich příklon k francouzským symbolistům ve smyslu ideovém, nikoli však literárně estetickém. Poetice francouzského symbolismu je do jisté míry vzdálen i Otokar Březina, který je běžně považován za hlavního představitele českého básnického symbolismu.[156]

Obrazností založené na postupném rozvíjení vybraného významového prvku v řetězcích metafor se Březina blíží spíše předchůdcům francouzských symbolistů, např. Victoru Hugovi. Symbolistické je na Březinově poezii celkové pojetí lyrické situace jako přesahu běžné zkušenosti do sféry nadsmyslové, odkazování k vesmírným souvislostem, které jsou v běžném životě skryty, neboť jejich přítomnost lze zakoušet jen ve zvláštních stavech vědomí – v hluboké kontemplaci, v silném vytržení (transu).

Do těchto poloh uvádí čtenáře Březinovy poezie rafinovaná kombinace suprasegmentálních jevů („slavnostně“ monotónní intonace a k transu směřující rytmus dlouhých veršů) s obrazností fundovanou fyzikálními vlastnostmi kosmických dějů (záření, vznikání a zanikání hvězd, sluneční aktivita, proměny světla, rozpínání prostoru, jiné pojetí času, zrod biologického života atd.).

Na české básníky křesťanské orientace měla Březinova poezie velmi silný vliv. Nebylo možné se s touto tvorbou nevyrovnávat, někdy dokonce nebylo možné se vymanit z jejího uhranutí. Zároveň bylo zřejmé, že básník, který není v pravém smyslu ani katolík, ani mystik, třebaže k obojímu má jistou afinitu, může vytvořit dílo

---

[156] Březinovi je v zásadě cizí smutek západoevropského velkoměstského člověka, jeho zprostředkované vnímání přírodního dění, vysoká míra egocentrismu lyrického subjektu a důraz na téma umělecké existence.

zastiňující svou působivostí literární texty autorů bytostně katolických či mystických.[157]

V časopise Katolické moderny *Nový život*, ale i v dalších periodikách katolického zaměření začal publikovat venkovský farář a pozoruhodný básník a prozaik Jakub Deml (1878–1961). Navzdory silnému vlivu Otokara Březiny, ale také symbolistického sochaře a malíře Františka Bílka či vydavatele katolické literatury ve Staré Říši Josefa Floriana zůstal Jakub Deml natolik svébytným a nezařaditelným autorem, že dodnes vyvolává jeho dílo četné polemiky i mezi specializovanými badateli.

Ve své básnické prvotině *Notantur lumina* (1907) je Jakub Deml sice na jedné straně pod vlivem Otokara Březiny v rovině imaginativní i výrazové, na druhé straně však Březinu popírá v rovině ideové. Březinovo adorování umělecké krásy a její upřednostňování před krásou každodenního života je pro Demla neakceptovatelné – neuchopitelná záhadnost a propastnost každého lidského bytí stojí v Demlově hodnotovém systému mnohem výš.

Extatické prožívání radosti z krásy přírody i lásky k ženě (navzdory katolickému kněžství) je také v rozporu s preferováním snu a snění u Březiny i symbolistů vůbec.[158] Proti Březinově snaze o objektivaci stojí Demlův nekontrolovaný subjektivismus až solipsismus, v řadě textů poznamenaný negativismem apokalyptického ražení. Tak je tomu především v lyrických prózách *Hrad smrti* (1912) a *Tanec smrti* (1914), v nichž smrt je jednou z podob zanikání a nicota je leitmotivem skličujících dějů a snových obrazů.

Demlovo psychické ustrojení umožnilo paralelně s texty plnými existenciální úzkosti vytvářet díla prodchnutá nesmírnou něhou a láskou k člověku i přírodě, o čemž svědčí básnické prózy *Moji přátelé* (1913) a *Miriam* (1916). V *Mých přátelích* adoruje Deml květiny, stromy a další rostliny způsobem, který se vymyká jak františkánskému

---

157 Katolický katechismus jako tematický základ tvorby a s ním tradičně spojená didaktizující ilustrativnost se tak díky Březinovu epochálnímu vystoupení dostaly do pozice nepřijatelného anachronismu. Opozice křesťanského (katolického) a básnického přestávala být v českém prostředí nosným problémem, neboť byla chápána stále více jako uměle vytvořený rozpor.

158 Sen je pro Demla hlavně prostředkem pravdivého poznávání lidského nitra, neboť umožňuje vstoupit i do zákoutí duše, která zůstávají v bdělém stavu nepřístupná.

rozmlouvání, tak i modernímu okouzlení. Pro Demla jsou rostliny nositelkami hodnot, které spojujeme tradičně jen se sférou lidských emocí a idejí. V próze *Miriam* dominuje téma lásky synovské, sourozenecké i milostné ve spojení s natolik originální obrazností, že patří k tomu nejsilnějšímu, co básnická imaginace dokázala v českém jazyce vytvořit.

Deníkové záznamy *Rosnička* (1912), *Domů* (1913) a *Pro budoucí poutníky a poutnice* (1913), na které navazuje 26 svazků velice rozmanitých textů (básně, eseje, záznamy snů, dopisy aj.) s názvem *Šlépěje* (1917–1941) jsou novátorským počinem, který zasáhl řadu českých autorů jak blesk z čistého nebe.[159] Nejrozsáhlejší a v uvedeném duchu nejvýraznější Demlovou prózou je *Zapomenuté světlo* (1934). Při úvahách o problematice katolické literatury je na tomto díle zásadní neřešitelný rozpor mezi palčivostí smyslové touhy a posláním katolického kněze – lidsky bolestný konflikt je literárně mimořádně sugestivním svědectvím, jehož význam s časem roste (ve své době bylo naopak zavrženo institucionálně i čtenářsky).

Rozpor mezi smyslovostí a směřováním k duchovnu hraje podstatnou roli také v tvorbě Jana Zahradníčka (1905–1960). Ve svých básnických sbírkách *Jeřáby* (1933), *Žíznivé léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937), které patří k vrcholům meziválečné české katolické poezie, je roztrpčený neklid sebezpytujícího subjektu postupně nahrazen usebráním a rozhodnutím přimknout se k duchovním hodnotám. Vykročení z rozmluv s Bohem směrem k vnějšímu světu je motivováno poznáním o nenahraditelnosti lidského společenství jak nejbližších, tak i předků. V době sílícího ohrožení nalézá Zahradníček ve sbírkách *Korouhve* (1940) a *Stará země* (1946) hluboký vztah ke svému národu. Teror nacistů v období heydrichiády staví do kontrastu k hodnotám křesťanského milosrdenství a lásky k bližnímu – ve skladbě *Žalm roku dvaačtyřicátého* (1945).

Pro Zahradníčka mají zvláštní význam postavy českých zemských patronů – svatého Václava a svatého Vojtěcha. Národu pojímanému

---

[159] Katolický kněz v nich zcela zrušil tradičně respektované hranice mezi soukromým životem a literárním dílem, šokoval upřímností (včetně tabuizovaných poloh trapnosti, malichernosti či zášti), která neměla obdoby ani u nonkonformních provokatérů mimo okruh křesťansky orientovaných autorů.

jako živoucí bytost je dopřáno Božího milosrdenství, nevyhne se však ani Božímu soudu. Podobná tematika se vyskytuje také u dalších českých katolických básníků, v Zahradníčkově poezii má však nezapomenutelný půvab a naléhavost. Přirozený tón lyrického komentáře, vynalézavá obraznost a melodičnost veršů pravidelných i volných se snoubí s meditativností filosofické hloubky a odvahou myslet originálně – v obrazech, které se obejdou bez ustrnulých představ diktovaných tradicí. Zahradníček patří nejen k nejpozoruhodnějším českým básníkům křesťanské orientace, ale též k básníkům nejvíce postiženým poválečným totalitním režimem (strávil deset let v nejtěžších komunistických kriminálech, zemřel půl roku po propuštění).

Jakub Deml a Jan Zahrandníček představují dvě krajní polohy ve vývoji české katolické poezie. Zatímco u Demla dochází k naprostému zrušení hranic nejen mezi poezií a prózou, ale i mezi autobiografickými dokumentárními zápisy a fiktivními texty, v Zahradníčkově básnické tvorbě je naopak patrné tíhnutí ke stále větší umělecké kázni a myšlenkové soustředěnosti. Deml se zmítá v konfliktu smyslového a duchovního života moderního člověka, Zahradníček směřuje k duchovnu nikoli vnější cestou rozumového rozhodnutí a napínání vůle, nýbrž prohlubující se niterností. Zároveň je u obou autorů patrná snaha o otevírání se moderní době a jejím proměnám nejen v oblasti náboženské, ale i ve sféře umění a literatury.

Tento „modernizační" trend však nemá nic společného s rezignací na křesťanské tradice, spíše jde o postupné opouštění zkarikované podoby spirituality, která v první polovině 20. století ještě přežívala v katolických kruzích právě ve vztahu k modernímu umění. V této souvislosti je zajímavý fakt, že avantgardní básníci levicového zaměření využívají ve své tvorbě poměrně často křesťanské symboly a vnímají mizení duchovní dimenze v životě moderní společnosti.[160]

Z českých katolických básníků, kteří razili nové cesty poezii, je nutno zmínit také Bohuslava Reynka (1892–1971). Nebylo to jen pravidelné střídání prostředí českomoravské Vysočiny a Grenoblu, kde se Reynek oženil s francouzskou básnířkou Suzanne Renaud, ale také sepětí s francouzsky a německy psanou literaturou (mj. s poezií

[160] Militantní ateismus nebyl v tolerantní atmosféře prvorepublikového Československa ještě běžnou intelektuální výbavou levicových umělců a literátů.

Francise Jammese a později Georga Trakla, jehož sbírky přeložil do češtiny), co osvobodilo básníka a výtvarníka Reynka z domácích zápasů a dobově rozšířeného okouzlení avantgardou.

Již v básních z období let 1912–1916 sebraných v prvotině *Žízně* (1921) vyslovil Reynek hlavní kontrasty své tvorby: napětí mezi jemnou melodií nostalgických obrazů rozpadávající se venkovské idyly, všudypřítomné téma smrti a jeho křesťanská reflexe, barokizující extatičnost smyslovosti v konfliktu s prohloubenou katolickou spiritualitou. Tyto polohy jsou příznačné zejména pro Reynkovu tvorbu z dvacátých let, která představuje vrchol českého literárního expresionismu – jde jednak o sbírku *Smutek země* (1924), jednak o lyrické prózy *Rybí šupiny* (1922) a *Had na sněhu* (1924) stylizované jako deníkové zápisky a záznamy snů. K málo prozkoumaným souvislostem barokních východisek s avantgardní tvorbou poznamenává Jaroslav Med:

> *„Expresionismus pohrdal závaznými estetickými normami, realitu často vnímal jako pouhý fenomén subjektu a umění chtěl očistit od všech racionálních proklamací – tím vším má blízko k avantgardě, hlásající krizi kultury i společnosti. Odlišuje se však od avantgardy především poznáním o bezvýchodnosti, kterou nelze odstranit žádnou utopií. Bezvýchodnost expresionismu vyvěrala z hodnotového vakua industrializovaného světa, jeho bezbožnosti. Proto je vlastním cílem expresionistů snaha o návrat k podstatám, nikoli únik od utopie;“* (MED 2006, s. 112)

Ve sbírce *Rty a zuby* (1925) kombinuje Reynek svůj expresionismem rozvichřený styl s meditativností lyrika okouzleného jevy a událostmi venkovského života, které již nepotřebují dřívější doplňování exotickými motivy a tradičními křesťanskými symboly, neboť i v nejprostších věcech se básníkovi zřetelně a naléhavě zjevuje Boží přítomnost.

Českomoravská Vysočina má pro česky psanou spirituální tvorbu mimořádný význam jako kraj věčných úniků do zalesněných kopců před vnějším i vnitřním pronásledováním různého druhu. V zapadlých enklávách se po staletí ukrývali prostí lidé z vytěsňovaných etnik

a pronásledovaných náboženských skupin, ale i blouznivci a tvůrci, kteří – podobně jako Bohuslav Reynek – odmítali konzumerismus a povrchnost moderní civilizace a sami na sobě ověřovali možnost uchování tradičních duchovních hodnot a s nimi spojeného prostého až asketického životního stylu.

Na Slovensku byl vliv církevních autorit silnější než v českých zemích, a tak se experimenty v katolické literatuře neobešly bez negativního postoje tradicionalistů. Katolická církev byla v Čechách a na Moravě vnímána po staletí jako nástroj útlaku českého živlu ze strany vládnoucích Habsburků, a proto se po roce 1918 podpora tzv. národní církve ze strany nejvyšších politických míst nesla v silně vlasteneckém duchu. Na rozdíl od situace na Slovensku tak byl český katolický básník až do druhé světové války více či méně v podezření, že není dobrým vlastencem. Moderní slovenský katolický básník byl spíše podezříván z toho, že není dobrým katolíkem.[161]

Moderní duchovní poezie se ocitá pod několikerým tlakem, jemuž dokážou čelit jen nemnozí. Čeští autoři se s tímto problémem potýkali v celé své tvorbě. S odstupem doby je patrné, že oscilovali mezi františkánskou pokorou, do extrému vystupňovanou prostotou a věrností tradici křesťanské literatury (biblické motivy, křesťanské symboly, adorace Božího majestátu, uctívání světců, klasické žánry modlitby, litanie, žalmu atd.) a hledáním moderního tvaru, z něhož by na jedné straně nezmizela duchovní dimenze, na druhé straně by nebyl svazován obavami z „hereze".

Zřejmě nejpozoruhodnější postava slovenské Katolické moderny, Rudolf Dilong (1905–1986), se podobně jako jiní autoři katolické literatury musel vyrovnávat s protikladem smyslovosti a duchovnosti, navíc v jeho případě umocněným úkolem potlačovat svou přirozenou smyslovost v podmínkách přísného řeholního života a kněžského působení (srov. např. báseň Za múdrom kláštora ze sbírky *Honolulu, pieseň labute* z roku 1939).

Dilongův básnický talent a upřímnost křesťanské víry je ve třicátých letech srovnatelná s Janem Zahradníčkem. Nikoli náhodou bychom mohli na Dilonga vztáhnout podstatnou část charakteristiky

---

[161] Principiální neslučitelnost moderního umění a víry nezdůrazňuje pouze marxistická kritika, ale i konzervativní verze různých náboženství.

Zahradníčkovy osobnosti z pera znalce křesťanské literatury Bedřicha Fučíka (z rukopisného textu přednášky *O Janu Zahradníčkovi*, která byla proslovena v Třebíči v roce 1938):

> *„Všeho se je ochoten odříci, zachytí-li jediný nový záchvěv harmonie, postihne-li jediné gesto záměru vyššího, aby jej mohl zaklít v slovo a sdělit. […] Chce proniknout od hvězd až k propastem, být účasten všeho dění a všech osudů, být s lidmi v nebezpečích a hrůzách, a ve chvílích, v nichž zároveň oblaka vznešeně plynou a zároveň jeho bratří se svíjejí v mukách rozporů a bludů, stát za nimi svou písní harmonie a štěstí všeobsáhlého. S lidmi i zvířaty, s rostlinami i živly chce spojit svůj úděl, své slovo, svou účast milujícího srdce.“* (FUČÍK 2003, s. 209).

Pro českou i slovenskou poezii různého zaměření byly velmi inspirativní experimenty českých poetistů a surrealistů, mezi nimiž dominoval Vítězslav Nezval (1900–1958). Tento mimořádně nadaný a plodný básník, prozaik, dramatik, překladatel a publicista však nebyl rigorózním avantgardistou.[162] Kolektivní a civilní pojetí autorského subjektu se do textu poetistických básní promítala stylizací dětského pohledu s důrazem na hravost, alogičnost, odmítání stereotypů a prefabrikátů všeho druhu, objevování nových úhlů pohledu, překvapivých souvislostí apod.

Český poetismus navázal na bohatou tradici spojenou v evropské kultuře s motivem cesty, tedy se stylizací lyrického subjektu jako poutníka, později tuláka. Pozorovatele s jasným cílem či s vyhraněným vztahem ke společnosti přetvořil v lelkujícího turistu, který radostně konzumuje pestré vjemy ze života velkoměsta, přičemž moderní město a technická civilizace již nejsou zdrojem obav ze zániku tradičních hodnot. Světoobčan, akrobat, eskamotér a iluzionista (u Nezvala „podivuhodný kouzelník“) se pak v polytematických básních – zejména v rozsáhlých skladbách navazujících na Apollinairovo *Pásmo* – stává subjektem kubisticky mnohostranným a v rychle se měnící perspektivě přecházejícím mezi první, druhou a třetí gramatickou osobou.

---

[162] Nikdy se nevzdal svých moravských venkovských kořenů, udržoval si nadhled nad hektičností západoevropských metropolí (pochyboval i o správnosti svého přesídlení do Prahy).

Od estetiky básnického slova přechází poetismus k estetice lyrických situací. Tradičně nepoetické předměty a jevy jsou esteticky ozvláštněny začleněním do proudu vznikání básně z matérie každodennosti, a tak pomáhají dodávat zdání lehkosti básníkovu přetvářecímu gestu, jímž proměňuje v poezii vše, na čem spočine jeho mocný zrak. Mohlo by se tedy zdát, že poetistické hry jsou v přímém protikladu ke snahám křesťanských básníků o posilování duchovní dimenze v životě moderní člověka.[163]

Dilong objevuje v poetismu, ale také v surrealismu možnosti vyjadřování rozporuplné sounáležitosti s moderní dobou, která enormně vyostřila rozpor mezi materiální a duchovní kulturou, mezi sférou profánního a sakrálního. Nikoli odmítnutím, ale virtuózním zvládnutím polytematické básně se Dilong distancuje od projevů modernismu, které pociťuje jako problematické. Je to již zmíněný postoj turisty či flaneura v básni *Čo som chcel v Paríži* (ze sbírky *Mesto s ružou, 1*939). V návaznosti na sbírku Vítězslava Nezvala *Žena v množném čísle* (1936) Dilong zpochybňuje dobově příznačnou adoraci Paříže jako Mekky moderní poezie a umění, v níž je tak snadné dostat se do zvláštního stavu uvolnění a odpoutanosti od všeho tíživého.

V následujících úryvcích z Nezvalovy a Dilongovy polytematické skladby lze pozorovat další podstatné rozdíly v nakládání s danou žánrovou formou. Vítězslav Nezval v básni *Košile* ze sbírky *Žena v množném čísle* (1936) píše:

V jedné z parných nocí na sklonku června 1935
Šel jsem kolem Luxemburské zahrady
Odbíjela dvanáctá hodina
A ulice byly prázdné
Jak vozy špeditérů a pusté jak Popeleční středa
Na nic jsem nemyslil
A nic jsem si nepřál
Nic jsem si nepřál nikam jsem nespěchal a nic mě netížilo
Šel jsem jak člověk bez paměti
Člověk krabice
Šel jsem jak starci kteří už nepotřebují spánek

[163] Katoličtí básníci to tak často chápou a vše avantgardní principiálně odmítají.

Nevím co mne to náhle upoutalo vzpomínám si na svůj vlastní povzdech
Stromy v Luxemburské zahradě byly plny bílých obvazů
Hleděl jsem na ty papírové náplasti
Přes železný plot
A možná že jsem si také zpíval
To je všecko
A Paříž prodaná do otroctví
Svíjela se jak šílená

[...] Toho večera o němž mluvím podobal se ti montparnaský bulvár
Seděl jsem před Café du Dôme
Díval jsem se na ornamenty jednoho domu ve výši pátého poschodí
Zdálo se mi že sněží
Byl jsem v duchu účastníkem poslední silvestrovské noci devatenáctého století
Pod stromem plným písní stál landaur
Marně jsem se snažil nalézt dům ve kterém je šicí stroj z jehož člunku bych si přál nit
Pak jsem se dal na cestu směrem k Luxemburské zahradě

[...] Jak je krásný zvyk zahradníků chránit ovoce na stromech v malých sáčcích
Jako vy přikrýváte nahá ňadra košilí
Krásná jak džber vody převržený v smutečním domě
Krásná jak jehla v březové kůře na níž je vyryt letopočet
Krásná jak makovice jíž se dotkl zvon [...]

(NEZVAL 1953, s. 22)

Neobvykle vyrovnané psychické rozpoložení lyrického subjektu Nezvalovy skladby může (avšak nemusí) být spojováno s poněkud záhadným motivem bílých košil, který má v české kultuře bohatou tradici v lidové slovesnosti i umělé poezii v truchlivém významu rubáše jakožto pohřebního roucha zemřelého. Nezvalova nostalgická nálada kontrastuje s obligátní radostností a pestrobarevnými vizuálními senzacemi, které básníkům a malířům přináší pobyt v Paříži,

nezpochybňuje však identitu básníka-flaneura, třebaže flaneura kultivovaného a nadaného básnickou imaginací. Humorně ironický a sebeironický postoj naopak je příznačný pro lyrický subjekt básně Rudolfa Dilonga *Čo som chcel v Paríži* ze sbírky *Mesto s ružou* (1939):

Už pochodil som sveta modré kraje
môj plavý habit ako oblak vlaje
nesiem si oči ku nebeskej bráne
mám omočený kapuc v oceáne
prešiel som vlasťou Napoleonovou
tu svetobežci so mnou vstali z rovov
a maľované Parížanky zhíkli
o mademoiselle my sme na to zvyklí
jedna mi dala otázočku tichú
či vy tu chcete exotický mníchu
čo vy tu chcete pri Montmartri dámy
ja idem modliť sa pred vaše chrámy
na Cité klobúk sňať pred metropolou
raz som chcel ísť do kalifornských dolov
a dávno syna stratila si mama
ale dnes Notre Dame tak dojíma ma
vstaň pokorená slávna republika
hľaď Francúz Bohu s akou úctou vyká
pútnička krásna krásnych srdca úžin
v Ste Madeleine za vás tichú omšu slúžim
keď Hlbina mi miništruje plačem
udivuje ma mnoho blízkych mračien
tam telefónom rozprávajú dielne
nemám rád veci nepremožiteľné
radšej sa chcem stať luxemburským kvetom
Ind černoch Číňan privinie ma k retom
na bulvár zmení extatickú lúku
v Louvri mi podá maharadža ruku
v Paríži mal som revolučné gesto
na brehu Seiny vreští toto mesto
Eiffelka líže čelo horizontu

[...]

s Hlbinom hľadím na tú polnoc prostú
jak Rimbaud driemem pod oblúkom mostu
druh jeho Verlaine za päť frankov pije
ale druh jeho Verlaine nemocný je
pán abbé Bremond hľadí spoza chmáry
ten abbéovský klobúk váš je starý
vravte ste básnik je to epiteton
ako sa máte majstre André Breton

[...] v Moulin rouge tance nepohnú ma k plaču
vo varieté predstavujem baču
od Sacré coeur je Paríž kopec mravcov
je tento stánok boží pre zvedavcov
Montparnas patrí vám dnes Baudelaire Ady
pánovia ja už neviem vám dať rady
vstanete z mŕtvych rozdrvení zimou
i ja mám hlavu plnú sladkých rýmov
ináče neviem prečo som tu práve
kaviarne z terás podobné sú tráve

[...] zajtra je sviatok 14-ho júla
mňa svätá Panna bozkom ovanula
ponesiem ďalej pútnický svoj smútok
s ktorým som robil na Bastilu útok
hotely sú jak oči Hlbinove
tu naraz cítim túžbu po domove
nech zasmúti tam doma jedna cela
nech Paríž tančí ako žena skvelá
nech Paríž hraje táto dievčia flauta
ja budem stáť a obdivovať autá.

(DILONG I, 2002, s. 15–16)

Virtuozita, s jakou katolický básník kdysi františkánské prostoty Rudolf Dilong zvládá polytematickou skladbu, navíc v rýmované podobě, je sama o sobě zdrojem provokativního ataku na čtenářovo očekávání.[164] Rustikální a přírodní motivy, které jsou protipólem velkoměstských reálií povrchně zábavního mumraje, spojují katolického básníka z hornaté Oravy s katolickými básníky z českomoravské Vysočiny. Také jejich kopcovitý kraj je chudý, bez úrodné půdy, ale jejich láska k němu je o to silnější. Nesamozřejmost ocitání se ve víru Paříže plné svodů, zdůrazňovaná Dilongem, kontrastuje s Nezvalovou bezprostředností – český básník se zármutkem vnímá nemožnost nekomplikovaného prožívání radosti ve velkoměstě, jež je plno rozporů a permanentních proměn.

[164] Toto očekávání je zároveň naplňováno i zklamáváno – oscilace mezi oběma póly přináší silný estetický zážitek, je však i východiskem reflexe problematiky umělecké a zároveň duchovně orientované existence básníka-mnicha (kněze).

10 Postavy Němců v současné české próze

Problematika literárních obrazů příslušníků cizího etnika je předmětem literárně orientované komparativní imagologie, jejíž rozkročení mezi literární komparatistiku, etnologii, sociální psychologii, sociologii, politologii a další disciplíny generuje řadu zajímavých otázek, na které se však velmi obtížně hledají uspokojivé odpovědi. Svědčí o tom mj. již poměrně dlouhá tradice sporů o pojetí literární komparatistiky, v nichž proti sobě stojí zastánci filologického a estetického jádra literární komparatistiky na straně jedné a iniciátoři exkurzů do mimoliterárních oblastí na straně druhé.[165]

Podíl literárních textů na vytváření a šíření národních stereotypů nelze srovnávat s vlivem nových médií, což však neznamená, že je zanedbatelný. Za pozornost jistě stojí i možnosti některých žánrů umělecké literatury hlouběji zkoumat problematiku představ o druhých (národech, menšinách apod.). Je to v prvé řadě žánr románu, který je pozoruhodným způsobem „vypreparován" k prozkoumávání rozmanitých zákoutí lidské psychiky a jejích proměn v důsledku krizových společenských událostí.

V případě zemí Koruny české je vztah českého a německého živlu natolik komplikovaný, že imagologické kategorie autoimago a heteroimago vyžadují doplnění. Osm století trvající soužití Čechů, Němců a Židů vytvořilo složité konstelace, ve kterých kategorie jako „vlastní", „cizí", „stejné", „jiné", „vlast", „cizina", „blízkost", „dálava" nebo „domov" získávají překvapivé významy.

---

[165] Připomeňme polemiku zakladatelské osobnosti komparativní imagologie Huga Dyserincka (srv. studii Zum Problem der ‚images' und ‚mirages' und Iber Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschft. In: *Arcadia* 1, 1966, s. 107–120) s myšlenkami, které vyslovil zastánce nerozvolněné literární komparatistiky René Wellek na II. světovém kongresu ICLA (srv. Referát The Crisis of Comparative Literature. In: *Proceedings of the second congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill 1958*. Chapel Hill, 1959, s. 149–159).

Václav Maidl shrnuje převažující tendenci v novodobé české literatuře:

> *„[...] německé postavy a německé prostředí jsou v ní až na řídké výjimky zobrazeny negativně. Ze starších fází svého vývoje přejímá pojetí Němce jako vetřelce (nikoli už jako konkurenta) a protivníka. Příkladnost Němců na poli kulturním (Jungmann) je rychle zapomenuta a obraz protivníka se jeví čím dál negativněji. [...] Národnostní antagonismus v literatuře začíná narůstat od 40. let 19. století a kulminuje v jeho poslední třetině a na přelomu 19. a 20. století. Po vzniku samostatného Československa [...] můžeme naopak v náznaku zachytit pokusy o porozumění „druhé straně" (Durych, Majerová). Rozbití republiky a následných šest let okupace vyhrotily vztahy opět antagonsticky a ovlivnily tak tím i poválečnou literaturu[...]."* [166]

Po roce 1989 dochází k morálnímu přehodnocování postav sudetských Němců. Ze stoupenců nacismu se stávají kladné postavy bezbranných obětí českého násilí. Strukturovanější pohled se spíše než v české próze objevuje v pracích historiků, sociologů i publicistů.[167] Stereotyp o spravedlivém odsunu Němců z Československa narušují v devadesátých letech 20. století informace o odsunu nejen nacistů, ale i lidí politicky neangažovaných, části německých antifašistů nebo dokonce obětí hitlerovského režimu. Nejhůře byli postiženi německy mluvící Židé, kteří se po návratu z nacistických koncentračních táborů nemohli domoci navrácení svých zabraných obydlí a jako Němci byli zařazováni do vysídlovacích transportů. V Československu naopak zůstali nacisté, kteří byli nenahraditelní jako odborníci v průmyslu nebo byli využitelní v tajných službách.

Opuštěnou krajinou Sudet a stopami jejího nedávného osídlení se zabývali mj. prózy Vladimíra Körnera (1983, *Podzimní novely*), Václava Vokolka (1996, *Pátým pádem*) nebo Jaroslava Durycha (*Boží duha*,

---

166 Tamtéž, s. 299.

167 Nejobsáhlejší publikací přinášející nová fakta a nové pohledy je monografie Tomáše Staňka *Odsun Němců z Československa 1945–1947.* (Praha: Academia 1991); v evropském kontextu srov. monografii Ferdinanda Seibta *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy.* (Praha: Academia, 1996).

napsáno 1955, vydáno 1969). Osudy původních obyvatel však v nich byly zobrazovány převážně zprostředkovaně pomocí pozůstatků materiální kultury v nejširším smyslu. Tradiční stereotypy o Němcích přežívaly i v devadesátých letech 20. století.[168] Odvahu věnovat se intenzivně tabuizovaným tématům česko-německých vztahů nalezly až české prozaičky střední a mladé generace. Výsledkem jejich zaujetí nezpracovanými traumaty nedávné historie jsou romány, které představují novou kvalitu nejen v intelektuálním uchopení tématu, ale zejména v originalitě uměleckého ztvárnění.

Radka Denemarková (1968) byla k zájmu o bílá místa v dějinách česko-německých vztahů motivována odbornou erudicí (vystudovala bohemistiku a germanistiku, působila na Univerzitě Karlově a v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR) a překladatelskou praxí (překlady německých historických studií, divadelních her a próz), ale také znepokojením ze zamrzlé české debaty o vyrovnávání se s minulostí. Po novele *A já pořád kdo to tluče* (2005) vydala autorka v brněnském nakladatelství Host román *Peníze od Hitlera* (2006).

Hrdinka románu *Peníze od Hitlera* (s podtitulem Letní mozaika) Gita Lauschmannová ztělesňuje krajnosti tragického osudu přeživších šoa. Po návratu z nacistického koncentračního tábora, kde byla její rodina zavražděna, nenalézá v rodné vsi ani náznak vlídného přijetí. Majetek židovské rodiny Lauschmannů byl zabaven, protože rodina byla označena za německou (členové rodiny mluvili doma často německy, účetní knihy rodinného lihovaru a velkostatku byly vedeny v němčině). Obyvatelé Puklic vnímají Gitu jako nežádoucí, neboť by mohla zproblematizovat vlastnictví majetku, kterého se po válce zmocnili. Gita tak i po válce opět málem přijde o život, tentokrát v důsledku týrání bývalými sousedy – záchrany v podobě pomoci při útěku se nečekaně dočká od těhotné ženy, která obývá její rodný dům.

---

[168] Srov. studie Jana Rataje Obraz Němce a Německa v protektorátní společnosti a československém odboji. In: Jan Křen – Eva Broklová (eds.): *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století.* (1998): Praha: Karolinum, s. 207–235, jakož i studii Dietera Schallnera Obraz Němců a Německa v letech 1945 až 1947. Vznik soudobého českého stereotypu Němce a Německa. In: Jan Křen – Eva Broklová (eds.): *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století.* (1998): Praha: Karolinum, s. 236–252.

Po letech obdrží Gita od německé vlády finanční odškodnění za utrpení způsobené nacistickým režimem a rozhodne se vrátit do Puklic, aby očistila otcovu památku vytvořením pomníku a zřízením muzea. Potomci bývalých osídlovatelů vylidněných Puklic se obávají oprávněnosti Gitiných restitučních nároků a snaží se je právními kličkami zpochybnit (například poukazy na nevěrohodnost žadatelky, která se po prožitých hrůzách stala psychiatrickou pacientkou). Zastání se Gitě dostane až od lékaře Denise, syna Gitiny zachránkyně, který se díky svému neutrálnímu postavení (pochází z Puklic, ale v obci již dlouhou řadu let nežije) stává prostředníkem znesvářených stran sporu. Od své umírající matky se v závěru románu dozvídá pravdu o hrůzných poválečných událostech v Puklicích.

Postavy Němců v románu reprezentují německy mluvící (a německými nacisty zavraždění) členové židovské rodiny Lauschmannů, která napomohla meziválečnému rozkvětu obce. Gita Lauschmannová se stává tragickou postavou s nejednoznačnou identitou – necítí se být Židovkou (její židovství jí silně připomněli až nacisté), ale ani Němkou.

Základním uměleckým prostředkem románu je kontrast v rovině jazykově stylistické, méně pak v plánu tematicko-motivickém. Před individuální charakteristikou postav upřednostňuje autorka skupinovou charakteristiku na ose spisovnost – nespisovnost: vzdělané postavy (lékařka Gita, lékař Denis či studentka práv Barbora) tíhnou ke spisovnosti, vesničané k obecné češtině s nářečními rysy a množstvím germanismů, ale také archaismů a neologismů.[169] Gita je obviňována z viny německého národa na základě pouhého používání německého jazyka:

> *„Žádnej haus už nejni tvůj. […] Vina tvý famílie je nezvratná. Podstatná byla a je vobcovací řeč. A ausgerechnet u vás se […] šprechtilo ostošest.“*[170]

---

[169] Kontrast kultivované mluvy vzdělaných lidí a germanismy prostoupeného jazyka českých nacionalistů odkazuje k pokrytectví moralizujících xenofobů, zprostředkovaně také ke kulturně historické provázanosti obou zemských jazyků.

[170] Radka Denemarková: *Peníze od Hitlera (Letní mozaika)*. (2006). Brno: Host, s. 34.

Pro výrazně emocionální vyznění slov, která vyvolávají vzpomínky na zakoušené pocity smutku, trapnosti, ubohosti a bolesti, má velký význam autorčin verbonominální styl. Důraz na emocionálně zabarvená a neobvyklá adjektiva a dějová slovesa v partu vypravěče a ve vnitřích monolozích hrdinky souvisí s autorskou strategií přenášet pozornost od pozorování a vnímání k prožívání. Nemalou roli v celkové kompozici textu sehrávají také aluze na lidovou slovesnost, jejíž etický náboj vyniká v kontrastu se zvráceným myšlením a jednáním válečných a poválečných násilníků a vrahů.

Literární kritika upozorňuje na některé problematické rysy jazykového stylu próz Radky Denemarkové. Jiří Trávníček píše v souvislosti s autorčinou prvotninou o „stylistickém narcismu", nadbytek adjektiv sloužících k rychlé charakterizaci považuje za „dekoratérské tahy".[171] Marek Vajchr vytýká románu *Peníze od Hitlera* jazyk, který je „vypiplaně patetizující".[172] Martin Pekárek považuje metafory Radky Denemarkové za „křečovité".[173] Také reakce v diskusních fórech na sociálních sítích svědčí o nejednoznačném přijetí románu v české společnosti – obdiv k autorčině jazykové virtuozitě se střetává s poznámkami o narušování čtenářského zážitku nadbytečnou jazykovou hrou.

Čtenářskou pozornost na sebe strhává hypertrofovaná imaginativnost textu, jejíž alogičnost (připomínající v lecčems surrealismus) zároveň symbolizuje posuny Gitiny psychiky, zřejmě trvale narušené válečnými a poválečnými traumaty. Čtenářský diskomfort je tak do jisté míry funkční, neboť souzní s celkovou autorskou strategií díla zprostředkovat literárním textem obtížně sdělitelné mentální obsahy. Autorka tíhne k technice připomínající obrazy surrealistických malířů – například obraz sugerující představu rozhlížení se po rodném kraji, jehož současnost je náhle cizí a nepochopitelná, zvolila autorka pro zachycení kritické životní situace, kdy je Gita po návratu z koncentračního tábora přivázána českými „vlastenci" ve stodole, aby zde zemřela hlady:

---

171 Jiří Trávníček: V této knize se toho sešlo nějak moc. (2005). In: *Host*, č. 7, s. 11–12.

172 Marek Vajchr: Dobrosrdečný mazák a divý borec. (2007) In: *Revolver revue*, č. 68, s. 225–230.

173 Martin Pekárek: Jednou se stanu spisovatelkou. (2006) In: *Protimluv*, roč. 5, č. 3, s. 35–36.

„Kebule bují do výšky poloztrouchnivělého ořechu. Jeho stín dokáže drapnout ještě zápraží naší vily se zábradlím. Kebule vzrůstá k tušeným oblakům, aby protáhlýma, šikmýma očima obhlédla ztmavlý kraj. Do kterého jsem vrostla a který mě odmítá. Krk se protahuje a úží. Obrovitý maják vylétne vzhůru na tenkém provázku. Makovice zacloní měsíc a hvězdy, svět potemní ještě víc. Všehny tváře tu znám. A nikomu nerozumím.“[174]

Obraz Gity Lauschmannové získává v metaforách uvedeného typu méně jednoznačné kontury, postava je stále více propojována s přírodními ději, je vyvazována ze sféry jasných idejí, názorů, postojů – ze své beznadějné pozice „inter“ usiluje po celou dobu o dialog s prostředím, které se vzdaluje lidskosti. Slovenský básník Miroslav Válek definoval ve sbírce *Príťažlivosť* (1961) metaforicky domov jako *„ruky, na ktorých smieš plakať“*[175] – domov v tomto smyslu pro Gitu nenávratně mizí.

Složité psychické pochody v mysli hlavní postavy podtrhuje nejen rozmanitě utvářený rytmus prózy, ale i eufonie ve stylu dětských říkanek a lidové poezie, která sugeruje návraty do kraje dětství a vnímání neopouštějící dětskou představivost. Vysoce kreativní je autorka také ve využívání symboliky barev (u hlavní postavy zejména žluté v nadčasových významech slunce, světla i ve významech dobově aktuálních). Úsilí o fotografickou či filmovou imaginativnost se projevuje ve hře se světelnými paprsky, šerosvitem a hrou stínů. Nikoli náhodou je román doprovázen devíti černobílými fotografiemi Evy Fukové (včetně titulní fotografie parku bez lidí se zahradními židlemi a stolem s opuštěnými šálky).

Také vůně dotvářejí jedinečnou atmosféru krajiny a spolu s teplotními kontrasty odkazují k hypersenzitivitě hrdinčina podvojného vnímání jevů. Nejde přitom o náladové ilustrace, ale o podstatné události Gitina bohatého vnitřního života, čemuž odpovídá i dramaticky vystupňovaná větná skladba osamostatňující jednotlivé vědlejší věty i větné členy:

---

174 Radka Denemarková: *Peníze od Hitlera (Letní mozaika)*. (2006). Brno: Host, s. 51.

175 Miroslav Válek: *Básnické dielo*. (2005). Bratislava: Kalligram – ÚSL SAV, s. 96–97.

„Tajuplné vůně a směs erotického jiskření, kdy čas stál, jen se nehybně vlnil nad obzorem. Nosem a všemi póry těla se derou pachy posečené trávy. Těžké, uspávavé vůně lučních květin. Pronikají do morku kostí, rozněcují asociace vzpomínek, zaklesávají se do sebe jako těžká oka utahujících se řetězů. Kterými je paní Lauschmannová obmotána jednou provždy. Chladivý kov v tom horku zamrazí.“ [176]

V každé významové vrstvě díla je patrné autorčino úsilí o maximální smyslovou názornost. Proces ztráty domova a s ním spojené změny ve vnímání kategorií vlastního a cizího, stejného a jiného, blízkosti a dálavy je soustavně vyvazován z neproblematických hodnotových souřadnic a stereotypů chování. Na rozdíl od „pouhé“ ztráty domova je tento proces mnohonásobně umocněn terorem totalitních režimů, v nichž se na Gitině rodině i jí samé dopustili nejhorších násilností nejen reprezentanti moci, ale i tzv. obyčejní lidé. Nejde však „pouze“ o fyzické násilí a s ním spojená psychická traumata, která se v případě hlavní hrdinky ukazují jako celoživotní. Psychotické stavy prohlubuje převrácení kategorie cizího – legalizovaný vpád vetřelců týrajících německé starousedlíky i židovské navrátilce z koncentračních táborů jako provinilé cizince.

Návratem hlavní hrdinky do rodné vsi v roce 2005 obohatila autorka významové dění díla o fenomén nové cizosti, která ve vzpomínkách a následných reflexích dává zesíleně tušit, že Gitino duševní stáří započalo dávno před stářím fyzickým – v době, kdy se začala odcizovat sama sobě, *„kde jsem v baráku svlíkla dětskou kůži a na hrbu si přitáhla kůži zatěžkanou plivanci ponížení a studu.“* [177]

Gita Lauschmannová se po sérii mimořádně traumatizujících životních peripetií dostává do stavu, o němž – v souvislosti se svými vlastními prodělanými traumaty (transplantací srdce a rakovinou) – píše francouzský filosof Jean-Luc Nancy:

---

[176] Radka Denemarková: *Peníze od Hitlera (Letní mozaika)* (2006). Brno: Host, s. 82–83.
[177] Tamtéž, s. 67.

„Jsem snad sám pro sebe jakýmsi opojením? Nepochybně. Někdy je to opojení lehké, vzdušné, jindy zase závratné a těžké, avšak stále mne zdržuje od prosté jistoty, že bych byl „sám sebou". Pocítit „jáství" je nekonečně vzdáleno za mnou i přede mnou, to je dojem, uvědomění, smysl, který by žádný význam a žádná identita nikdy nemohly zahladit." [178]

V románu Kateřiny Tučkové *Vyhnání Grety Schnirch* (2009) se česká čtenářská veřejnost setkává s literárním obrazem divokého vyhánění Němců z Brna. Na svátek Božího těla, v noci z 30. na 31. května 1945 vyhnali česky mluvící Brňané tisíce německy mluvících brněnských žen, dětí a starců (muži byli uvězněni) z rodného města. Při nelegálním aktu bylo na cestě k obci Pohořelice mnoho vyháněných zastřeleno nebo ubito, další zemřeli v důsledku vyčerpání nebo epidemií, stovky zahynuli ve zbědovaném stavu na rakouském území. Brněnský pochod smrti patřil po celou druhou polovinu 20. století k tabuizovaným událostem poválečných československých dějin.

Postava Gerty Schnirch ztěsňuje mnoho protikladů a paradoxů česko-německého soužití. Pochází ze střední vrstvy, její rodina je národnostně smíšená, což v době meziválečného Československa nevyvolávalo vážné konflikty. Německý otec s násilnickými sklony (znásilnil Gertu, která se neúspěšně pokusila o potrat) se ve vypjaté protektorátní atmosféře přidá na stranu nacistů a postupně utrápí svou českou manželku. Svou českou matku Gerta upřímně milovala, avšak vůči otci – i vůči bratrovi Fridrichovi, který napodobuje otce a koncem války narukuje na východní frontu – pociťuje rostoucí nenávist. Již během prvních poválečných dní pocítila Gerta silný strach z budoucnosti:

„Dvanáctého května stála na okraji davu […] Gerta měla strach. Obrovský, sídlil jí hluboko v uvnitř hrudi, rozlezlý jak pavouk osmi nohama do všech částí jejího těla […]."

Věděla, že porušuje vyhlášku a že za její nedodržení vyhlásili trest smrti. […] Co by asi udělali s ní, která vyhlášku porušila a vydala se na shromáždění na Rathausplatz?

---

[178] Jean-Luc Nancy: Vetřelec (2011). In: *Filosofický časopis,* roč. 59, č. 1, s. 47–59.

Kdyby ji tam někdo poznal, kdyby se kolem ní shlukli a odvlekli ji k revoluční gardě chlapů s velkým červeným RG na rukávu košile, byl by konec. Zmizela by jako za poslední měsíc zmizelo tolik jiných z jejího okolí.“ [179]

Vnitřně se Gerta od němectví vždy odvracela, po skončení války se však ocitá v soukolí kolektivní viny a je i se svou malou dcerou Barborou vyhnána z Brna. Se štěstím přežije pochod smrti a dostává se do skupiny německých žen, které jsou v pálavské vsi Perná zařazeny na práci na statek u hodného sedláka Huberta Šenka. U místní Němky Zipfelové najdou ubytování i vlídné zacházení.

Novousedlíci nemají vztah ani k dané lokalitě, ani k selskému životnímu způsobu a ocitají se postupně v zajetí komunistických idejí, v jejichž duchu združstevňují statky, odstraňují poslední zbytky ohleduplného vztahu ke krajině a původní vesnickou sounáležitost nahrazují kolektivismem řízeným stranickými funkcionáři. Německé ženy byly trpěny jako levná pracovní síla. Nacionalismus nahradil dřívější soužití německých, českých i smíšených rodin, a tak bylo v každé vesnici nutno dokládat potřebnost německých pracovnic, neboť i těmto ženám hrozil odsun.

V první části románu je díky střídání vyprávěcí perspektivy zprostředkována složitá problematika viny a spravedlnosti. Gerta nijak neomlouvá svého zfanatizovaného otce a bratra, svůj osud, který jí byl určen uplatněním principu kolektivní viny, však vnímá jako pomstychtivostí motivovanou nespravedlnost. Neodbytné jsou pocity nejistoty z budoucnosti a strachu z neznáma:

„Gerta by chtěla zpátky do Brna, kde je její domov, ona neumí žít v neznámém městě mezi cizími lidmi. Ale kam v Brně půjde? A ještě k tomu s Barborou? Na koho by se mohla obrátit?“ [180]

Série paradoxů pokračuje v poválečném Československu. Gerta se díky svému válečnému milenci Karlovi, který se stal funkcionářem KSČ, smí vrátit do odněmčeného Brna (s aluzí na nacistický termín

[179] Tamtéž, s. 73–74.
[180] Tamtéž, s. 212–213.

„judenfrei“ je třetí kapitola nadepsána „*Město Deutschfrei*“). Brno však již není živým a pestrým kulturním městem, Gertiným důvěrně známým domovem – s šedí nové zástavby a s novými obyvateli se mění k nepoznání.

Karel se nespokojil s oficiálním bagatelizováním divokého vyhánění Němců, začal se zajímat o skutečný počet obětí pohořelického pochodu smrti, a tak jednoho dne za nevyjasněných okolností zmizel. Bez Karlovy ochrany přežívá Gerta v neutěšených poměrech, po odchodu dcery Barbory z domu pak v úplném osamění jako společenský outsider. Všudypřítomné znevýhodňování a šikanování Gerty jako neodsunuté Němky mělo za následek slábnutí jejího češství ve prospěch nového německého sebeuvědomění – po celý dosavadní život se přitom snažila v sobě německví potlačovat.

Bolestně prožívá Gerta své mateřství. Jen kvůli své dceři Barboře nespáchala na konci války sebevraždu, dceru vychovávala v nuzných podmínkách a nepřátelském prostředí. Musela dělat řadu kompromisů po válce i po okupaci v roce 1968, a tak se navenek krok za krokem odcizovala svému vnitřnímu já. Výsledkem bylo dceřino nepochopení a později také odchod z domova. K usmíření dcery s matkou a vzájemnému pochopení dochází až na sklonku Gertina života.

Gertino proplouvání poválečným Československem kontrastuje s osudy jejích německých kamarádek ze statku v Perné. Johanna dlouhá léta doufala, že se její ztracený muž vrátí, a proto vychovávala jejich děti v německém jazyce i národním duchu, což se v nenávistně protiněmeckém prostředí neobešlo bez vážných problémů. Johanna však díky svému zápasu o identitu svou i svých dětí neztratila víru a smysl života. Další z německých kamarádek, Hermína, zůstala na statku v Perné, kde se rozhodla žít jednoduchým venkovským životem v naději, že si jí noví mocipáni nevšimnou.

Postavy německých mužů jsou jednoznačně negativní. Za bližší pozornost autorce nestojí ani čeští muži (dokonce ani Gretin přítel Karel Němec), což je plně v souladu s protimužskou orientací próz Kateřiny Tučkové. Mužům je přisuzován výrazný sklon k páchání sexuálního násilí – Gerta je znásilněna otcem, domovníkem, továrními dělníky ve Zbrojovce, rudoarmějci, znásilnit se ji pokusí i opilý hospodář Jech.

Plasticity zobrazení autorka dosahuje při charakteristice společenských událostí, zejména válečné a poválečné atmosféry. Vedle dobových dokumentů a brněnských reálií se zaměřuje také na mocenské praktiky a jejich dopady na psychiku obyvatel. V reakci na výhrady literární kritiky i čtenářské veřejnosti k tradičnosti a extenzitě vyprávění, neprokreslenosti postav poukazuje Pavel Janoušek na sociální rozměr románu Kateřiny Tučkové a jeho význam pro širší společenskou reflexi tabuizovaného tématu.[181]

Jakuba Katalpa (vlastním jménem Tereza Jandová) zaujala prvotinou *Je hlína k snědku?* (2006), po které následoval román *Hořké moře* (2009). Román *Němci* (2012) se již v roce 2014 dočkal druhého vydání. Nejnovější prózou Jakuby Katalpy je román *Doupě* (2017). V románech *Němci* a *Doupě* opustila autorka provokativně experimentální tón, zůstala však tvůrkyní svébytných fikčních světů, jejichž funkce není v prvé řadě dokumentární. Autorka, která vyrůstala a žije v Sudetech, uchopila téma německé menšiny na území bývalého Československa způsobem, který je do značné míry nový.[182]

Jakuba Katalpa přistupuje k vytvoření obrazu Němců v českých zemích ze zcela jiné strany, než bylo v české próze dosud běžné – aspekty politické, etické či sociálně psychologické ji zajímají pouze jako kontext, z něhož vybírá útržkovité dobové citáty známých aktérů, jejichž absurdita se vyjevuje v kontrastu s historickou realitou. Proti odleskům tzv. velké historie staví autorka malou historii každodennosti obyčejných lidí, především žen, které překvapují přímočarostí, tvrdostí, odolností a zvláštní umanutostí.

V úvodní pasáži románu vypráví mladá žena, která po smrti svého nevyzpytatelného a depresivního otce hledá v Německu jeho biologickou matku, od které přicházely ze západního Německa dlouhá léta balíky se sladkostmi. Klára Rissmannová, pravá babička bezejmenné personální vypravěčky, se stává narativním hlasem románu – až v závěru je nahrazena původní vypravěčkou.

---

[181] Pavel Janoušek: Svědectví nejen o Gertě Schnirch aneb Takoví jsme byli. (2009). In: *Host*, roč. 25, č. 9. s. 61–62.

[182] Podrobněji srov. Petr Kučera: Téma vykořenění a ztrát v současné próze. Nad románem Jakuby Katalpy *Němci*. (2019). In: *Slavica litteraria*, roč. 22, č. 1, s. 57–67.

Mladá vypravěčka se po otcově smrti pustí neohroženě a důsledně do pátrání po babičce, která opustila svého syna a nikdy ho pak již nevyhledala. Svou tetou je přivedena do ústavu k ženě vysokého věku, která trpí demencí, a tak jí vnučka nemůže klást nepříjemné otázky. Autorka fabuluje životní příběh Kláry Rissmannové jako sled životních ztrát. Svéráznou „geografii ztrát" rozvíjí pomocí obrazů, v nichž hraje mimořádně důležitou roli smyslové vnímání. Stylová neutrálnost jazyka románu dává vyniknout nejednoznačnosti chování postav v kritických situacích. Vypravěčka se vyhýbá morálním i estetickým soudům, zálibu má naopak ve všech fyziologických projevech, o nichž se však zmiňuje bez povrchového naturalismu.

Neobvyklé je emancipované chování babičky Rissmanové, která v odlehlé vesnici, kam byla poslána jako učitelka, sama naváže sexuální vztah s rasem Weissmannem. Podobně jako její učitelský kolega Fuchs přistoupí na nabídku zástupce školního rady, aby v dopisech zasílaných na školní inspektorát donášela na ostatní učitele. Namísto objíždění vesnických škol si Klára vymýšlela pozitivní zprávy a ptala se sama sebe, zda si Fuchs také vymýšlí, když o ní podává hlášení. V Kláře se opakovaně sváří smysl pro povinnost se zvláštní lhostejností k morálním a společenským problémům, o nichž ovšem vždy alespoň něco tuší. Klára je při společné cestě osobním vlakem s knihovníkem zámecké knihovny Melmanem konfrontována s nákladním vlakem odjíždějícím z nádraží opačným směrem:

> *„To, že by Židé mohli být usmrcováni, jí připadalo neuvěřitelné. Neuměla si představit, jakým způsobem by něco takového mohlo probíhat; když přemýšlela nad realitou těla, jeho hmotností, velikostí a silou – a navíc vzala v potaz pravděpodobný odpor jeho majitele –, nezdálo se jí možné, že by kdokoliv a jakkoliv mohl vyhubit celý vlak."* [183]
>
> *[...] i kdyby byli Židé tak nevybíravě odstraňováni, copak se to týkalo jí osobně?"* [184]

[183] Tamtéž, s. 261.
[184] Tamtéž, s. 262.

Umírání školního inspektora Malkeho na rakovinu naopak Kláru zasáhlo, protože s touto smrtí měla osobní zkušenost:

Letmo prozkoumala léky na nočním stolku, zaregistrovala lahvičku s morfiem, injekční stříkačku a tubu s prášky na spaní. Ucítila, jak se jí stahuje hrdlo. Malke jí nijak zvlášť nepřirostl k srdci, a přesto se nedokázala ovládnout, jeho umírání bylo tak hmatatelné, jakoby se týkalo jí samé.[185]

Po přeletu letadel západních spojenců nad vesnicí je Klára udivena Weissmannovým vysvětlením, že Německo válku nevyhraje. Politické a vojenské situaci nerozuměla a nezajímala se o ni. Odmítla i nabídku svého otce, který si prohru Německa připustil s předstihem, a proto zajistil pro svou rodinu únikovou cestu do Švýcarska – otci oznámila, že chce ve vesnici Rzy zůstat:

„Neuměla si představit, že by odešla. Už příliš dlouho byla součástí krajiny, hor, strusky z pecí vyvážené do lesů, bílého vyklenutí nebe, úzkých pěšin protkávajících les.

Zničila si tu plíce, v Hinterbergenu nikdy tolik nekouřila. Měla by teď opustit všechny nedopalky, které špičkou boty zahrnula jehličím, zapíchla do květináčů na školní chodbě nebo odhodila do potoka?“ [186]

Navzdory ironii, kterou provází každý náznak sentimentu, je patrné Klářino propojení s rodnou zemí. Ironicky vyznívá také většina aluzí na hesla nacistické propagandy, která se ocitá stále více mimo realitu konce války. Klára se naopak – i díky Fuchsovým informacím ze zahraničního rozhlasu – snaží vyrovnat s faktem německé prohry:

„Klára, uvíznuvší ve vesnici sevřené z obou stran horami, měla pocit, že se ocitla na konci světa. Strach se podobal vlně nesoucí každého jiným směrem a nebylo možné jej sdílet, oddělovat ji od Fuchse i od Weissmanna.“ [187]

---

185 Tamtéž, s. 282.
186 Tamtéž, s. 308.
187 Tamtéž, s. 317.

Po válce přicházejí z vnitrozemí do pohraničí čeští přistěhovalci a obsazují domy po Němcích. Klára se s učitelem Fuchsem musí přestěhovat do jedné malé místnosti bývalého výměnku. Klářina nezařaditelnost se projeví i ve skutečnosti, že zmizí z evidence, a tak ji po válce na jedné straně nelze poskytovat potravinové a šatní lístky, na druhé straně ji ale také nelze odsunout. V samém závěru románu se ke slovu opět dostává mladá personální vypravěčka, která si klade nezodpověditelné otázky o ztrátách v příbuzenstvu – nejvíc podle ní ztratila babička, protože jí slábnoucí paměť nedovolila sečíst životní zisky.

Obnova smyslového vnímání v konkrétní podobě jednotlivých vjemů a nezapomenutelných obrazů je největší předností románu. Nahlédnutí do mentality a osudů širšího společenství nabízí autorka jen v menší míře. Vyprávění dominuje strhující příběh ženy procházející 20. stoletím ve střední Evropě s udivující odolností. Tato postava se vymyká schematickému dělení na hrdiny a antihrdiny, dokonce není zcela jisté, zda je skutečnou ústřední postavou románu. V atmosféře postupujícího chladu a lhostejnosti v ponuré a opouštěné krajině se spíše zdá, že hlavním hrdinou je samo odcházení.

Postavy německy mluvících žen a mužů jsou zobrazovány v analyzovaných románech způsobem, který v české próze znamená odklon od etnických hodnotových souřadnic ke kritériím etickým a genderovým. Je zcela prost tendencí protiněmeckých a antisemitských, které v různých podobách a obměnách provázely českou literaturu v 19. a ve 20. století. Záporným postavám propůjčuje negativní hodnocení nikoli etnický či sociální původ, ale fanatický příklon k nacistické nebo komunistické ideologii a zejména jednání. Jednoznačným přínosem je psychologicky jemnější odstiňování pocitů a nálad ženských hrdinek, které – na rozdíl od tradiční psychologické prózy – čerpá ze systému obraznosti založeném na novém pojetí tělesnosti.

Nově vnímaná a zobrazovaná tělesná zkušenost válečných a poválečných hrůz se vpádem cizoty proměňuje, vlastní a cizí se výrazně rozděluje. Pro českou čtenářskou veřejnost je neobvyklá především skutečnost, že kategorie vlastního a cizího nejsou ustálené, ale v průběhu událostí si několikrát vyměňují svá místa, čímž silně narušují zažité stereotypy vnímání.

Autorky přenášejí akcent z dřívějšího pozorování a vnímání na prožívání událostí, a tak vyvazují procesy recepce z dosud převažující oblasti racionální do sféry citové. Tradiční mužská rezervovanost v projevování citů se však v analyzovaných románech neprezentuje jako záležitost jevové stránky, ale jako deficit (zejména u Kateřiny Tučkové se násilnické mužské postavy blíží monstrům bez emocí). Axiologický schematismus, který byl dříve založen etnicky či ideologicky, je tak více či méně nahrazován schematismem motivovaným genderově.

11 Problémy intermediální komparatistiky – literární jazyk vs. filmová řeč

V průběhu 20. století se vztah literatury a filmu postupně prohloubil natolik, že v procesech vzájemného ovlivňování již nelze zřetelně oddělit „výchozí“ a „cílovou“ uměleckou disciplínu, neboť se obě v důsledku této interakce výrazně proměnily a nadále proměňují. Zkoumání specifičnosti literárního jazyka a filmové řeči vyžaduje jistou míru simplifikace, která umožní lépe charakterizovat vyjadřovací možnosti i limity obou znakových systémů. Stav slovesného umění na počátku 20. století je výsledkem zásadních proměn funkcí a forem písemnictví, které těsně souvisejí s proměnami vnímání, prožívání, artikulování a komunikování tradičních i nových obsahů.

S proměnami lidské psychiky, v nichž v moderní době hrají nemalou roli právě film a vizuální média vůbec, se neustále proměňují a diferencují literární žánry, tradiční žánry mění svůj rozptyl, vznikají nové žánry či žánrové formy. Možnosti literatury jsou netušené, limity literárního jazyka jsou však dány limity přirozeného jazyka, na jehož bázi literární text vzniká (a to i v případě extrémních deformací tohoto jazyka).

Thomas C. Foster upozorňuje na nebezpečí spojené s porovnáváním rysů, které filmové umění sdílí s dalšími druhy umění (využívání zvuku i obrazu, prvků divadelního představení, narativního rozhodování atd.), neboť se pak ztrácí ze zřetele význam faktu, že objektiv kamery dokáže „vidět“ akci, pojme však jen určitou část scény (2017, 22–23).[188] Povaha emocí, které čtenář literárního díla a divák filmu zažívá v procesu recepce, je rozdílná, třebaže obě média jsou

[188] Důraz na selektivní zobrazování akce vede Fostera k lapidárním charakteristikám filmu: „Film je jediné literární médium, v němž se sám text hýbe“ a „text filmu je film sám“ (24).

narativní – sekvenční strukturovanost literárního textu je sice oproti filmu výrazně méně dynamická, poskytuje však čtenářské veřejnosti například vhled do dění, které se odehrává v psychice postav. Nemožnost synchronizovat dialogy a akci v literárním díle klade v době existence filmu zvýšené nároky na způsob, jímž zprostředkovává informace. V novodobé próze nahrazuje vševědoucího vypravěče postupně vypravěč personální. Modernistická tvorba využívá nové médium a vytváří typ narativního hlasu označovaného jako „oko kamery".

Počítá-li próza s personálním vypravěčem se čtenářskou schopností identifikace s postavou a jejím pohledem na svět, je v případě vypravěče typu "oka kamery" ještě náročnější – předpokládá recipientovou vizuální zkušenost kultivovanou právě sledováním filmů. V nich převažuje kamera objektivní, která i u hraného filmu vyvolává díky stabilním záběrům pocit „dokumentárnosti". Ruční kamera může naproti tomu vizuálními prostředky naznačit například psychickou labilitu postavy apod. Zatímco literatura má více možností, jak lze odkazovat nepřímo k psychické aktivitě postav, ve filmu je nutno vnášet odkazy k duševním dějům zvenčí – kontrastem rozhýbaných postav a statické scény či naopak kontrastu nepohybujících se postav a dynamiky zjednané rozpohybovanou kamerou, popřípadě velkým množstvím střihů, z nichž lze usuzovat na psychické rozrušení postav.

Významotvorná funkce pohybu ve filmu však nemusí být naplněna, jestliže jsou zobrazované akce samoúčelné, což je častý případ tzv. akčních filmů, ale i situací ve filmech jiných žánrů, v nichž režisér s kameramanem podléhají vizuálnímu uhranutí dynamismem určitých situací, prostředí, typických aktivit postav apod.[189] Zdánlivě podobně pojaté rychlé střídání střihů může ve filmu navozovat vzájemnou distanci postav nebo kritickou životní situaci postavy, která se svému okolí začíná stále více odcizovat. Vyjadřování psychických dějů vizualizovaným pohybem skýtá filmovému jazyku na jedné straně velké možnosti, na druhé straně s sebou nese jistá rizika. Nemalým rizikům však čelí i jazyk literatury, neboť je do značné míry

[189] Zdánlivě podobně pojaté rychlé střídání střihů může ve filmu navozovat vzájemnou distanci postav nebo kritickou životní situaci postavy, která se svému okolí začíná stále více odcizovat.

odkázán na volbu narativních postupů, jimiž jsou čtenáři pozvolna zprostředkovány informace sdělitelné ve filmu časově výhodnějším a recepčně snazším způsobem.

Vypravěč typu „oko kamery" je v moderní próze kromě jiného také pokusem o překonání tradičního omezení literárního jazyka, který přímo a bez hodnotících prvků nevyjadřoval pocity postav. Moderní próza počítá se čtenářem, který je filmem připraven dozvídat se o prožívání postavy ze záběrů na její obličej. Tvůrci filmu jsou oproti autorům literárních děl většinou nuceni vyvinout větší úsilí k zobrazení vnitřního života postav, na druhé straně však mohou počítat s bohatou zkušeností diváků s používáním zrakového analyzátoru.

Autor prozaického díla je výrazně omezen již volbou narativního postupu. Zdánlivě „svobodný" personální vypravěč například nabízí čtenáři pouze události, které zná z vlastní zkušenosti, zatímco režisér a kameraman mají permanentně k dispozici širokou škálu možností nakládání s informacemi – od základního výběru a následného zdůraznění, omezení, zamlčení.[190] Filmová řeč má k matení diváka zvlášť vhodný postup prostřihu, při němž lze vrstvit či rozdělovat různé scény odehrávající se v téže době. Vrstvit lze nejen scény, ale i jednotlivé obrazy tak, že postupně vytvářejí určitý vizuální model, jehož význam může odkazovat k závažnému společenskému problému.

Film uvádí instrukce ke své sémantizaci ve své první části zpravidla výrazněji – děje se tak v podobě představení postav a vztahů mezi nimi, nastínění výchozí situace, zobrazení prostředí atd. Filmu je vlastní důraz na zachycení pohybu, vývoje a proměn postav, konstrukce zápletky, jejíž zajímavost spočívá v uchopení aktuálního společenského problému. U filmového hrdiny se mnohem více než u hrdiny literárního očekává pestrá škála vnějších rysů jeho vnitřní proměny – zejména v podobě mimiky, gest, pohybů, stylu oblečení apod.

Zatímco v raných fázích filmu byla motivace chování postav poměrně jednoduchá, stává se postupně stále méně zřetelnou – sílí naopak význam sociálního, kulturního či náboženského kontextu. Logicky rostou požadavky kladené na kompozici záběrů – i sebemenší

---

[190] Zajímavá je možnost rafinovaného zavedení diváka na falešnou stopu, kterou lze ve filmu zprostředkovat kupříkladu minimem detailních záběrů.

detaily v podobě proměn světla, jeho pronikání prostorem apod. mohou hrát v mizanscénách významnou roli.

Rozdíly mezi jazykem literatury a řečí filmu se projevují nejvíce v případě filmových adaptací literárních děl. Dosti vzácná je situace, kdy divák-čtenář pronikne díky filmové adaptaci lépe k hloubkové struktuře literárního textu, lépe pochopí tragičnost kritické životní situace, v níž se hrdina nachází.[191] Filmová adaptace může díky svým zobrazovacím možnostem zvýraznit nebo dokonce nově domyslet a rozvinout základní narativní linii, kterou románové digrese zastřely.

Kritické životní situace a jejich deformační vliv na psychiku postav zkoumali ve svých filmech mj. tvůrci československé nové vlny. Od konce 50. let 20. století se v Československu unikátním způsobem propojily snahy o ideologicky méně zatížený pohled na historické události, ale i na soudobé sociální problémy s širším úsilím o hledání nových podob filmové řeči. Právě ve filmu spojovaném s největšími možnostmi při zobrazování „skutečného života" – srov. např. koncept filmové „záchrany vnější skutečnosti" Siegfrieda Kracauera z počátku šedesátých let (1979) – se neprosazoval esteticky akcentovaný přístup snadno, neboť byl podezírán ze snahy vyhýbat se palčivým otázkám nedávné minulosti i novým problémům soudobé reality.

V podmínkách „tání" ideologického příkrovu v československé kultuře 60. let se zkoumání estetické role ve významové výstavbě filmu stalo podnětem nejen k dialogu různých uměleckých oborů, ale také k objevování nových forem, jejichž prostřednictvím lze komunikovat obsahy neslučitelné s úzkou představou myšlení a cítění „socialistického člověka". Důležitou roli sehrály filmové adaptace próz s válečnou tematikou. V nově vznikající české próze byl patrný především ústup od pojetí historie jako sledu velkých politických událostí a heroizace jejich aktérů.[192]

---

[191] Zejména u rozsáhlejších románů mohou odbočky od hlavní dějové linie a větší reflexivní pasáže znejasnit kontury existenciálního problému, jehož uměleckým řešením se dílo zabývá.

[192] Nejvýrazněji se tento odklon od tzv. velkých dějin projevil v části válečné prózy, která se obracela ke každodennosti malého člověka, jeho niterným obavám, touhám, ale i ke všednosti a banalitě života, který je pouhým obstaráváním a přežíváním.

Novou typologickou linii představovala próza s židovskou tematikou, neboť Židé byli nejčastějšími oběťmi nacistického teroru. Židovská tematika je však zároveň více či méně skrytou polemikou s komunistickým režimem, který byl výrazně antisemitský – v obnažené podobě se tento rys nového totalitního režimu projevil v popravách Židů v politicky inscenovaných procesech v první polovině 50. let. Umělecky nejvýraznějšími autory české válečné prózy s židovskou tematikou jsou Arnošt Lustig (1926–2011), Josef Škvorecký (1924–2012) a Ladislav Fuks (1923–1994). Díla těchto autorů byla přeložena do desítek jazyků a dočkala se i řady filmových, televizních a divadelních adaptací.

Velkému zájmu filmařů se v 60. letech těšily zejména prózy Arnošta Lustiga. Podle povídek *Noc a naděje* (1957) natočil Zbyněk Brynych film *Transport z ráje* (1963); podle povídky „Tma nemá stín" z povídkové sbírky *Démanty noci* (1958) natočil Jan Němec stejnojmenný film (1964). Antonín Moskalyk adaptoval v roce 1965 pro televizi Lustigovu novelu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), v roce 1967 pak zfilmoval novelu *Dita Saxová* (1962).

Pozoruhodný je výsledek spolupráce Arnošta Lustiga s režisérem Zbyňkem Brynychem (1927–1995), kterého zaujalo několik povídek souboru *Noc a naděje* (1957) – na základě několikaleté spolupráce a studia dobových materiálů vznikl společný scénář k filmu *Transport z ráje* (1963), v němž se propojují motivy několika povídek sbírky (zejména povídky „Modrá naděje"). Film využívá rámcové konstrukce konfrontující příjezd nacistického generála do Terezína, kde má proběhnout secvičená „potěmkiniáda" pro delegaci Mezinárodního červeného kříže, s odjezdem čtyř tisíc mužů a žen do vyhlazovacího tábora Birkenau (jako trest za odbojovou činnost v podobě vyvěšování plakátů upozorňujících na lživost nacistické propagandy).

Film, který mj. získal v roce 1963 Hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu ve švýcarském Locarnu, se inspiruje stylem dobových žurnálů, které usilovaly o autenticitu výpovědi. V časovém prostoru jednoho dne zachycuje kvazidokumentární kamera Jana Čuříka nenalíčené herce v situacích, které mapují podstatné události terezínského ghetta. Mozaikovitě skládané mikropříběhy obyvatel ghetta ruší možnost vytváření jakékoli hierarchie – každý židovský život je

důležitý, a tak je hrdinou filmu nikoli jedinec nebo vybraná skupinka lidí, ale celý židovský národ ocitající se ve smrtelném ohrožení.

Na rozdíl od první vlny válečné prózy a filmů 50. let nekontrastují postavy vězňů s jednoznačně negativně pojatými postavami svých věznitelů. Nacisté nejsou – až na výjimky, jimiž je zejména obersturmführer SA Herz v podání Ilji Prachaře – ztělesněním nadřazenosti a krutosti. Spíše se svým neosobním přístupem k okolí hraničícím až s apatií stávají účinnými nástroji zla.[193]

Všudypřítomnou ponurost prostředí terezínského ghetta umocňuje práce kamery se světlem či kontrastivní snímání stísněných obývaných prostor a rozlehlých veřejných prostranství či prázdných ulic. Působivé jsou detailní záběry na tváře vězněných i věznitelů, v nichž se zračí výrazné emoce – pocity strachu, beznaděje, odhodlání uchovat si lidskou důstojnost či naopak pocit nezúčastněnosti, spoluviny aj. Také u tvůrců *Transportu z ráje* se hledání možností filmové řeči pojí s hledáním odpovědí na otázky, které si širší kulturní veřejnost začala stále častěji klást.

Již zmíněný film *Démanty noci* (1964) natočil režisér Jan Němec jako svůj celovečerní hraný debut, v němž navázal na svůj absolventský film *Sousto* (1960). Tento dvanáctiminutový studentský snímek, adaptující Lustigovu stejnojmennou povídku, vzbudil pozornost, když získal na Dnech krátkého filmu v Oberhausenu druhou hlavní cenu v konkurenci tvorby zkušených režisérů. Film *Démanty noci* byl na Mezinárodním filmovém festivalu v Mannheimu – Heidelbergu v roce 1964 oceněn Velkou cenou, čímž obrátil pozornost mezinárodní kulturní veřejnosti nejen k talentovanému režisérovi, ale i k rodící se nové československé vlně. Scénář vznikal za úzké spolupráce Jana Němce s Arnoštem Lustigem, který v té době působil jako scenárista Filmového studia Barrandov. Tento scenáristický dialog je pozoruhodný zejména tím, že autor literární předlohy, který prošel několika koncentračními tábory a uprchl z transportu smrti, se dokázal otevřít pohledu nezkušeného mladého režiséra.

---

[193] Svůj díl viny však nesou i někteří Židé – v prvé řadě někteří členové samosprávy, na niž nacisté přenášejí odpovědnost za osudy vězněných (například souhlas s transportem).

V kontrastu k příběhovému či dokumentárnímu rázu nemalé části tzv. koncentráčnické literatury se Lustigova pozornost zaměřila na existenciální aspekty šoa /holokaustu, v nichž se podstata lidské bytosti vyjevuje ve své nezastřené podobě.[194] Lustig tak souzní s tzv. druhou vlnou válečné prózy, která se posouvá z deskriptivní roviny k analýze lidské psychiky. Režisér Jan Němec se v *Démantech noci* rozhodl – podobně jako Arnošt Lustig ve svých prózách – prozkoumávat nikoli materiální svět okupace a koncentračních táborů, ale neprobádané prostory lidské duše. Film proto redukuje na minimum odkazy k době či prostředí a vhání diváka do vypjaté situace útěku, při němž jde o záchranu holého života.

Na rozdíl od divácky oblíbené žánrové formy dobrodružných „útěkářských" filmů nenabízí kamera Jaroslava Kučery napínavou, avšak „bezpečnou" podívanou – divák zakouší s maximální možnou vizuální sugestivitou vrcholně stresující okamžiky útěku, v nichž se téměř stává sám jedním ze štvaných uprchlíků. Vizuální a akustické vjemy netvoří ve filmu logicky komponovaný a smysluplný celek, ale útočí na smysly prchajících často izolovaně. Diváka zvyklého na lineární a didaktizující vyprávěcí techniky socialistického realismu 50. let rušila nejen dynamická kamera, ale i časté střídání časových rovin a fantazijních prostorů.

Stálo by jistě za speciální pozornost prozkoumat originální propojení Němcovy inklinace k existencialismu v celkovém vyznění mrazivé okupační atmosféry s náběhy k surrealismu v pojetí vizí či snových představ.[195] Režisér Němec rozpoznal v Lustigových prózách novou tendenci – překračování tradičního vyprávění svědků válečných hrůz směrem ke zkoumání obecně lidské problematiky proměn a mezí základních emocí. Ve volné filmové adaptaci se pak pokusil o důsledně umělecké ztvárnění vlastností lidské psychiky založené na sugestivních obrazech, které postupně skládají portréty lidí poznamenaných prožitými událostmi.

---

194 Lustig tak souzní s tzv. druhou vlnou válečné prózy, která se posouvá z deskriptivní roviny k analýze lidské psychiky.

195 Strohé dialogy, ponurá atmosféra a naprostá bezvýchodnost kritické životní situace kontrastují v Lustigově literární předloze s výrazně bohatšími vnitřními monology, které odkazují ke složitým psychickým dějům v situaci blížícího se konce.

Řadu próz s židovskou tematikou z období nacistické okupace vytvořil v 60. letech Ladislav Fuks – román *Pan Theodor Mundstock* (1963), povídkový cyklus *Mí černovlasí bratři* (1964), román *Variace pro temnou strunu* (1966). Podle novely *Spalovač mrtvol* (1967) natočil Juraj Herz stejnojmenný film – novela a její filmová adaptace představují zásadní přínos k novému pojetí literárního jazyka a filmové řeči ve vztahu k tématu války.

Černobílý celovečerní film (natočený v roce 1968) měl premiéru 14. března 1969 – v předvečer 30. výročí vpádu hitlerovských vojsk do Československa. Ihned po premiéře byl film uložen do trezoru, opětovného uvedení do kin se dočkal až 1. srpna 1990. Vedle nápaditého zachycování pohybu se tvůrci soustředili také na vizuálně sugestivní zobrazování prostorových vztahů, které v polemice s předcházející tradicí přehodnocovali.

Režisér Juraj Herz a kameraman Stanislav Milota zvolili divácky nepříjemný, avšak velmi účinný postup – výrazné deformace postav a prostředí. Obvyklé rozměry a pohledy na objekty a scenérie kamera narušuje snímáním z extrémních úhlů, z nichž v každodenním životě nejsou nahlíženy. Hodnotová hierarchie je tak ve filmu i v této rovině odlišná od podstatně abstraktnějšího rozvrhu v novele, neboť neutrální či nevýrazné se posouvá ve filmu do polohy příznakového nebo nápadně abnormálního.

Přebujelé hyperboly v promluvách hlavní postavy, u nichž není zcela zřejmé, zda jde o ironii nebo psychickou poruchu, jsou ve filmu vizualizovány zrychleným střídáním detailních záběrů či záběrů z neobvyklých úhlů, které běžné realitě propůjčují panoptikální ráz.[196] Z deformujících detailních a polodetailních záběrů jsou ve filmu Juraje Herze složeny i sekvence, u nichž divák očekává obvyklé panoramatické záběry mapující celkovou situaci v širším prostoru. Panoptikální až hororově děsivý ráz těchto sekvencí se výrazně vepisuje do divákovy paměti a nutí k úvahám o abnormalitě zdánlivě běžných situací a jejich aktérů. Převrácená či zkreslená perspektiva shora,

[196] Dojem panoptikálnosti podporuje také převaha interiérových scén nad exteriérovými. Panoramatické záběry, v nichž lze vnímat širší kontext jevů, se nevyskytují, akcentovány jsou naopak vizuálně deformované jednotlivosti, které spoluutvářejí přízračnou atmosféru.

v zrcadle apod. je dalším kreativním přínosem kamery Stanislava Miloty při „představování" postav nebo zvířat. Nic není normální, běžné, obvyklé, přirozené – většina záběrů upozorňuje na excentričnost a neuvěřitelnost viděného (Kučera 2018, 71–73).

V Herzově filmu *Spalovač mrtvol* hraje důležitou roli také hudba Zdeňka Lišky a zvuk Františka Černého, a to nejen proto, že hlavní postava (Kopfrkingl) má zálibu v klasické hudbě. Hudebním motivem, který podkresluje důležité scény, je stylizovaná operní árie, ve které kromě smyčcových nástrojů zaznívá ženský hlas. S výjimkou této ústřední melodie je veškerý hudební doprovod bez lidského zpěvu, čistě instrumentální a nahrazuje běžné zvuky. Stylizace vnějšího prostředí tak postrádá typickou zvukovou rozmanitost, ojedinělé zvuky proto působí téměř překvapivě – ozývají se při běžném provozu krematoria. Při Kopfrkinglově vraždění naopak zaznívá pouze hudba symbolizující vytržení z rámce běžného života (73–74).

Židovské tematice věnoval povídkové knihy také Josef Škvorecký – *Sedmiramenný svícen* (1964) a *Babylonský příběh a jiné povídky* (1967). Václav Gajer natočil s názvem *Flirt se slečnou Stříbrnou* v roce 1969 Škvoreckého román *Lvíče* (1969). Třebaže ve Švoreckého románu i v Gajerově filmové adaptaci je téma židovské perzekuce za nacistické okupace v povrchové struktuře spíše okrajové, hraje důležitou roli pro pochopení tajemné viny hlavní postavy. Scénář je výsledkem spolupráce Josefa Škvoreckého a Zdeňka Mahlera, podstatný podíl na umělecké kvalitě snímku má kamera Jana Čuřík a.[197] Satirická linie příběhu demaskující manipulativní praktiky komunistických funkcionářů nakladatelství i vliv cenzury na podobu tehdejší české kultury je nejen zdrojem originálního humoru, ale i hlubších reflexí o fungování společenských mechanismů.

Jako vystudovaný anglista a přesvědčený liberál vnesl Škvorecký do české prózy ironický nadhled a tvůrčí lehkost při prolínání různých žánrů a stylových poloh. Neobvyklé bylo spojení pronikavých postřehů o patologii sociálního prostředí a přesné portrétování postav intelektuálů a stranických šíbrů s nízkými žánry detektivky, melodramatu či ironizovaným lyrismem milostných románků. Škvoreckého

[197] Román psal Škvorecký v letech 1963 až 1967 již jako spisovatel z povolání, využil v něm však své zkušenosti z předchozí práce nakladatelského redaktora.

pojetí autenticity je podstatným příspěvkem ke směřování české prózy i filmu 60. let. V memoárově laděných esejích toto pojetí svým příznačným stylem formuluje:

> *„Ty malé autentické kecy jsou větší než věty nádherně vyklenuté rétorikou podle všech předpisů a vypovídající o tajemství života. Jsou-li kecy autentické, vypoví o tom tajemství víc“* (1997, 285).

V románu i ve filmu převažují dialogy, v literární předloze hrají důležitou roli také monologické „sebehodnotící“ reflexe hlavní mužské postavy – nakladatelského redaktora Ledna, který se marně snaží svést slečnu Stříbrnou. Cynický a citově zploštělý pražský intelektuál Karel Leden je ve filmu díky neopakovatelnému osobnímu kouzlu Jana Kačera složitější postavou, dokonce se zdá, že se v rozporu se svým pragmatickým ustrojením poprvé v životě zamiloval (jeho zrak často spočine okouzleně na slečně Stříbrné, věty jsou intonačně neukončené). Naopak Lenka Stříbrná (ve filmu Marie Dokoupilová), kterou literární předloha popisuje v nápaditých variacích jako krásnou židovskou ženu s lesklými černými vlasy a černýma očima, je ve filmu záhadnější a temnější.[198]

Rozehráním milostného příběhu, společenské satiry, klíčového románu a postupně i detektivky se literární předloha obrací v téměř postmoderním duchu k několika různým typům čtenářů, což v českém prostředí 60. let ještě zdaleka nebyl běžný stylový habitus. „Pokleslé“ literární žánry, se kterými si Škvorecký s rozkoší pohrává, protože je při své angloamerické kulturní orientaci považuje za vhodné „nosiče“ nejen specifického humoru, ale také hlubších sdělení o paradoxech a záhadách života, fungují v české recepci poněkud odlišně. Škvoreckým zmíněné „autentické kecy“ jsou nezřídka výsledkem autorova hlubšího přemýšlení o problémech společnosti, o čemž svědčí snaha o uchopení nových podob xenofobie a rasismu v době téměř dvacet let po skončení druhé světové války, jako kupříkladu v promluvě komunistického šéfredaktora:

---

198 Je to dáno i filmovým posunem ročního období do podzimu (a s tím souvisejícím nošením elegantních kostýmů apod.).

„To všechno ta Blumenfeldová," žvanil přitom. „To její židácký fanfarónství. Já," naklonil se k nám, „ne, že bych byl ňákej rasista, soudruzi, znáte mě. Ale židy rád nemám. Je to mezinárodní spiknutí, samej modernista a sionista. Já bejt soudruhem presidentem, povolím jim všem vystěhování do Izraele!" (1969, 112)

Válka je ve vědomí aktérů skrytě přítomna – její skutečné či domnělé krutosti vyvolávají v závěru románu i filmu řadu nepříjemných otázek. Slečna Stříbrná sama pro sebe obvinila ze smrti své sestry v koncentračním táboře Procházku, který tehdy zrušil své zasnoubení s židovskou dívkou.[199] Pomstu v duchu starozákonní morálky zřejmě dlouho plánovala a využila příležitosti dané večírkem, při němž se opilý Procházka záhadnou „nešťastnou náhodou" utopil. Redaktor Leden si později při společném koupání s kamarádem, kterého zachránila před utonutím právě výborná plavkyně Stříbrná, uvědomil celou hrůzu její pomsty (vybavila se mu její postava na večírku při vyjížďce ve dvou na loďce s Procházkou).

Otázka těžké viny za život druhých lidí je více či méně skrývaným hlavním tématem románu i filmu. Gajerův snímek redukuje mnoho ze Škvoreckého pronikavých reflexí a portrétního umění – literární hodnoty však nahrazuje kvalitami filmovými. Filmové dialogy jsou méně vyostřené, scény vypouštějí řadu zábavných prvků a ponechávají prostor kameře Jana Čuříka, která záběry na oči, mimiku a gesta především slečny Stříbrné vyvažuje Škvoreckého portrétní umění. Posun k melancholii a tajuplnosti zesiluje filmová adaptace také hudbou – Ivo Fišer nahradil Škvoreckého saxofon pianem a umocnil atmosféru příběhu variacemi návratného hudebního motivu, který předznamenává tragickou událost. Díky filmařské inovativnosti tak snímku, který byl částí čtenářské veřejnosti i odborné kritiky odmítán jako zplošťující pokřivení literárního díla, náleží čestné místo mezi filmovou tvorbou československé nové vlny.

V mezinárodním kulturním kontextu nepříliš známá, v českém prostředí však důležitá je tvorba Jana Otčenáška (1924–1979). Románem *Občan Brych* (1955) Otčenášek ještě naplňoval (částečně však

[199] Jedině sňatek s nežidovským mužem mohl židovskou ženu podle nacistických zákonů zachránit před zařazením do transportu.

zároveň vyvracel) principy socialistického realismu. Výraznějším rozchodem s oficiálními schématy se stala až milostná novela *Romeo, Julie a tma* (1958), která byla krátce po vydání adaptována do podoby divadelního představení i stejnojmenného celovečerního filmu.[200]

Otčenášek vyniká fabulační schopností, citem pro dramatický dialog a gradaci napětí v akčních scénách. Tak je tomu i v novele *Romeo, Julie a tma*. V lyricky laděných líčeních dobové atmosféry dokáže ve zkratkovitých náznacích vystihnout emocionálně zatížené momenty, které propojují protikladné pocity okouzlení či dojetí se soucitným pohledem na aspekty ubohosti nebo trapnosti skutečnosti. Dříve běžné heroizaci kladných hrdinů se Otčenášek brání poukazy na obyčejnost až ubohost existence postav.

Otčenáškovu uměleckému myšlení je vlastní jistá ambivalentnost – metodu socialistického realismu zároveň naplňuje i narušuje. Narušování ideových stereotypů napomáhá také hudební kompozice prózy – nejčastěji v duchu symfonické skladby. Metoda kontrapunktu jednotlivých pasáží textu, připomínajících symfonické věty, je umocněna vytržením čtenáře z toku napínavého děje prostřednictvím lyrických ponorů do vzpomínek, snových představ či psychologizujících reflexí. Tyto pasáže používá autor k odplavení emocí bolesti, vzteku, bezmoci či bezradnosti, které čtenář s Pavlem (hlavní postavou novely) spoluprožívá, ale také k již zmíněné relativizaci hodnot dosud vnímaných jako bezproblémově jednoznačné. Pavel tak přirozenou cestou vlastní zkušenosti dospívá k Shakespearovu poznání neužitečnosti racionálního rozhodování v situaci, kdy jsou v sázce nejvyšší lidské hodnoty.

V působivých zkratkách načrtnutá fenomenologie strachu v kritické individuální a zároveň celospolečenské situaci nevrcholí v Otčenáškově novele prozřením, zmoudřením nebo urychleným dozráním hlavní postavy. Zásadní etické problémy odpovědnosti za druhé lidi nebo odvahy k překonání stereotypů diktovaných racionální úvahou si ponechávají i nadále svou naléhavost a složitost, autor nepřebírá odpovědnost za jejich řešení. Podoby kolaborace s nacistickým režimem, stejně jako podoby nenápadného hrdinství vyvstávají ve své

[200] Intermediální dispozice jsou v Otčenáškově tvorbě neobyčejně silné, o čemž svědčí řada divadelních, rozhlasových, filmových a televizních adaptací jeho prozaických děl.

konkrétnosti a výraznosti. Podobně působivé jsou i cudné scény milostného sbližování Pavla s Ester, které ve spojení s proudem lyrického komentáře přerůstají v nenápadné podobenství o nezničitelnosti lásky a její životodárné síly i za hranicemi fyzického bytí milované osoby.

Protektorátní reálie vstupují do textu nenápadně, filtrem důsledné osobní zkušenosti. Obraz života za okupace je tak – navzdory autorovu soustředění na milostnou tragédii – překvapivě pestrý. Detaily z každodenních obtíží s obstaráváním základních životních potřeb vyplývají průběžně z rozhovorů a zkratkovitých zmínek vypravěče jako fakta, která nejsou hodnocena či dramaticky akcentována, působí však nečekaně silně. Otčenáškův vypravěč i milenecká dvojice jemně vnímají vše násilné, nepřirozené, svazující. Jejich vnímání a prožívání se odehrává v rovině intenzivně žité zkušenosti.[201]

Adaptace novely z roku 1959 je v řadě aspektů inovativní. Jan Otčenášek a režisér Jiří Weiss napsali společně scénář, v němž sáhli k řadě textových úprav. Změnili jméno hlavní ženské postavy – rodné jméno Ester nahradili v Čechách běžným dívčím jménem Hanka.[202] Titul novely i filmové adaptace je aluzí na Shakespearovu tragédii, jejíž rodově (a skrytě i nábožensky) motivovaná tragičnost se v porovnání s rasově motivovanou tragédií Židů za nacistické okupace jeví jako méně děsivá.

Motiv tmy z titulu novely je symbolem období zběsilého teroru, který nacisté rozpoutali po atentátu československých parašutistů na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Otčenáškova novela i Weissův film prozkoumávají s fenomenologickou precizností různé podoby strachu – strach ze zatčení, strach z prozrazení Hančina úkrytu, strach z odvety okupantů aj. Strach postupně ovládá všechny postavy, třebaže v různé míře, jíž odpovídají i různé formy reakce. Obrovskému stresu čelí Pavel, protože je nucen hrát dvojí hru – nejen před cizími lidmi, ale i doma musí předstírat klid a mladickou ležérnost, aby zamaskoval svůj odvážný čin, kterým v tehdejší době ohrožoval celou rodinu.

---

[201] V tomto smyslu je hlavním hrdinou díla lidskost jako projev nejvyšší úcty k životu a touhy po jeho naplnění v přirozeném světě.

[202] V domácké podobě „Hanka“ působí hebrejské jméno Hannah česky a obyčejně, zatímco jméno Ester sugeruje jednoznačně židovský původ a exotičnost.

Režiséru Weissovi se podařilo potlačit pozůstatky socialisticko-realistické metody projevující se schematickým rozvržením charakterů postav. Pavlova matka, v novele utíkající před realitou k modlitbám, je díky výkonu Jiřiny Šejbalové životnější. Narážky krejčovského tovaryše Čepka na stinné stránky živnostnictví vyznívají ve filmu méně ideologicky, podobně jako majetnické stereotypy Pavlova otce nebo politická orientace malíře, který bydlí v podkroví domu.

Posílení dramatičnosti filmové adaptace bylo dosaženo důležitými proměnami prostorů, v nichž se děj odehrává. Na jedné straně byla zdůrazněna lidská vřelost a funkčnost Pavlova domova, který navzdory protektorátní mizérii dokáže obdivuhodně vytvořit energická maminka. Prostor, v němž se ukrývá židovská dívka, je ve filmu situován přímo do podkroví činžovního domu. Film tak akcentuje riziko, které je s ukrýváním židovské dívky spojeno.[203]

Scenáristé dopsali další dějově a vizuálně atraktivní epizody, jejichž kontrastnost dokresluje absurditu doby – například rozhlasové hlášení oznamující spáchání atentátu na Heydricha a vyhlášení stanného práva je kontrapunkticky zasazeno do Pavlovy schůzky se spolužačkou Alenou poblíž Národního divadla. Filmová adaptace se podobně jako knižní předloha vyhýbá verbálnímu hodnocení postav či dějů – nahrazuje racionálně uchopitelné charakteristiky zvukovými projevy, které působí velmi naléhavě. Vizuální stránka vychází z možností černobílého filmu zachycovat ve světelných kontrastech a odstínech šedi ponurost okupační atmosféry. Stylizační potenciál černobílého snímku využili tvůrci i k hodnotovému rozvržení postav a dějů. Střihem pak promyšleně stupňují napětí či naopak zpomalují běh událostí, jejichž vyznění většinou není jednoznačné.

Cenzurní zásahy se – podobně jako u řady snímků nové vlny – nevyhnuly ani Weissovu filmu: některé scény byly upraveny, celá závěrečná scéna musela být přetočena, aby zmizely projevy antisemitismu obyčejných lidí. Stejně jako Otčenáškova novela usiluje i Weissův film o subjektivní pohled několika málo postav na období nacistické okupace – souzní s československou novou vlnou 60. let,

---

[203] Oproti mlhavému prostředí školy v novele je ve filmu školní prostředí nositelem bližších informací o atentátu na Heydricha a je spojeno se silným strachem z jasně vnímaného odvádění spolužáka gestapem.

v níž kolektivismus a nezpochybnitelné pravdy oficiální ideologie postupně střídá důraz na individuální prožitky a relativizující výklad národní minulosti.

Specifická situace literatury a filmu v Československu 60. let 20. století přispěla ke vzniku pozoruhodné kapitoly v dějinách středoevropských kultur. Díky odvaze a umělecké poctivosti, s níž se čeští a slovenští spisovatelé a filmoví tvůrci začali zabývat do té doby tabuizovanými nebo ideologicky zatíženými tématy, se z intelektuální problematiky stal v podmínkách uvolňujícího se totalitního režimu překvapivě silný impuls k širší celospolečenské debatě.[204]

Inspirací se pro současné tvůrce stávají i tehdejší estetické inovace a experimenty, které se plně projevily ve filmových adaptacích literárních děl české prózy z přelomu padesátých a šedesátých let. Tehdejší režiséři si do důsledků uvědomili, že filmové dílo musí usilovat o vlastní narativní postupy, v nichž maximálně rozvine možnosti všech tvůrčích oborů, které se na vzniku filmu podílejí.

Skutečným režisérovým partnerem se stává především kameraman, jehož dynamické vidění se nezřídka dostává do rozporu s představami scenáristů o vhodnosti lineárního způsobu rozvíjení příběhu. Důraz na detail (včetně jeho deformací), na snímání z neobvyklých úhlů, netradiční práci se světlem (např. omezení zasvěcování jako projev úsilí o větší míru autenticity), rychlé střídání panoramatických a detailních záběrů, „objevování" pohledu očí, mimických pohybů a gest vnitřně složitých postav nápadně proměnilo československou filmovou tvorbu šedesátých let ve srovnání se snímky předcházející dekády.

Důležitou součástí filmové řeči se stala hudba, třebaže její prostor se paradoxně výrazně zmenšil. Přestala však být všudypřítomnou zvukovou kulisou či naopak zjednodušující interpretací dění na plátně (radost versus smutek, bezpečí versus hrozba, pomalost versus rychlost apod.) a navázala dialog s obrazem, ale i s nehudebními zvukovými projevy. Rostoucí význam střihu dokládá stále častější spolupráce režisérů, kteří si uvědomují nutnost hledat novou

---

[204] Otázky, které si tehdejší umělci, literární a filmoví teoretikové, ale též filosofové a sociologové kladli, neztratily svou naléhavost, o čemž svědčí zájem širší kulturní veřejnosti o tvorbu šedesátých let 20. století.

dynamiku filmové narace, ve které hraje stále větší roli překvapivost či neobvyklost. Důraz na autenticitu výpovědi se promítl i do práce s herci a zejména neherci, do pojetí kostýmů, střídmého líčení apod.

Prvotní znejasnění komunikace, často kritizované zastánci tradičního filmového vyprávění, bylo motivováno snahou o sdělování obsahů jiného typu. Ve společnosti, která se začala pozorně a bez ideologických brýlí rozhlížet po světě a hledat svou vlastní identitu, docházelo v uměleckých a intelektuálních kruzích stále častěji k jevu, který je důvěrně znám především v poezii a filosofii: nazřít jevy tohoto světa novýma očima, bez dřívějších stereotypů, s někdy až dětskou důvěřivostí a úžasem.

Jeden z hlavních přínosů československé nové vlny lze spatřovat právě v neochvějné důvěře ve smysl tvorby, v možnost umocňovat prostřednictvím filmového umění život a poznávat jeho skryté možnosti. Svou roli jistě sehrála také víra v dobrou budoucnost lidstva, v možnost odstranění zásadních rozporů moderní společnosti, které znemožňují velké části obyvatel naší planety prožít důstojný život. Československá nová vlna tak byla a zůstává v nejlepším slova smyslu mladá.

Závěr

Dialogicky založené koncepty srovnávacího myšlení o literatuře a umění, které analyzuje přítomná monografie, narážejí neustále na protichůdnou tendenci ke konstruování ideologicky, nábožensky a esteticky vyhraněně orientovaných koncepcí, v nichž jsou dialogu kultur nadřazována apriorní hodnotová kritéria. Zatímco cesty interkulturně orientované literární či intermediální komparatistiky směřují k usouvztažňování estetických i mimoestetických hodnot uměleckých děl, vede cesta hodnotově předem definovaných směrů v zásadě přímočaře – je tedy metodologicky "čistší" a směřuje k přehledným aplikacím, v nichž je kulturní nebo náboženská hegemonie základním předpokladem hodnocení.

V interdisciplinární debatě o aktuálních otázkách srovnávacího studia literatury a umění je velmi produktivní dialog interkulturní filosofie a interkulturní literární vědy. Teoretické kapitoly přítomné monografie se zaměřily na analýzu fenoménů cizího a jiného, které zkoumají nejen jako klíčový problém filosofií diference, ale zároveň jako stěžejní problematiku interkulturní komparatistiky s rozsáhlými možnostmi aplikace v teorii a praxi interpretace literárního díla a uměleckého překladu.

V tradiční problematice uměleckých a literárních směrů umožňuje interkulturně orientovaný přístup nové pohledy na kanonizovaná díla, tzn. například odmítnutí hegemonistických stereotypů o západoevropském (francouzském) paradigmatu symbolismu, neboť paralelně vznikala díla středoevropských symbolistů – vyrovnávání se s francouzskými „vzory" představuje právě onen produktivní typ dialogu kultur, jemuž Evropa vděčí za svou kulturní vyspělost a jedinečnou rozmanitost.

Pohled dialogicky založené komparatistiky směřuje nezřídka k relativizaci poetologických charakteristik tvorby autorů, kteří se pohybují v multikulturním prostředí a navozují literární komunikaci se čtenářem na principech ironické hry s národnostními stereotypy,

jejichž provokativně „nekorektní“ podoba vede k reflexi podstatných antropologických rysů sledovaných v kritických životních situacích.

Sociolingvistická situace “malých“ kultur, které žili ve stínu “velkých“ kultur, neumožňuje adekvátní recepci uměleckých osobností nejen v jazykovém prostředí dominantní kultury, ale mnohdy ani v kontextu vlastní kultury. V usouvztažnění tvorby originálního autora “malé“ literatury s dílem autora “velké“ literatury se vyjevují nové estetické a etické hodnoty, pro jejichž vznik může inspirace dílem staršího a světově proslulého umělce znamenat odrazový můstek k vlastní originální tvorbě.

Důležitou formou interkulturní komunikace je umělecký překlad. Zároveň představuje také alternativní interpretaci díla, která může obohacovat přístupy literárně historické i literárně estetické jednak v rovině srovnávací analýzy literárního stylu díla, jednak v širších souvislostech proměn estetických a etických hodnot. Panoramatické pohledy kulturně historické se pohybují v souřadnicích více či méně důsledně obhajovaných ideologických pozic.

Při zkoumání literárních a publicistických textů založených na xenofobních (rasistických, antisemitských aj.) textech se koncept interkulturních studií projevuje jako humanistická obrana kulturních výtvorů lidstva a hluboký respekt k rasové, národnostní a náboženské rozmanitosti. Interkulturní komparatistika může čelit projevům nesnášenlivosti nikoli přímo, ale např. odhalováním ideologických schémat, obrazů nepřítele, pokusů o zamlčování či bagatelizování kulturních aktivit nenáviděného etnika v literárním a kulturním životě. České a slovenské komparativní myšlení, jehož tradice se těší rostoucímu zájmu i mimo středoevropský region, může zaznívat v mezinárodní debatě nezaměnitelným hlasem, neboť propojuje jedinečnou zkušenost křižovatky rozmanitých kultur se stále živou tradicí symbiózy filologických disciplín s obory uměnovědnými a společenskovědními.

Resumé

Přítomná monografie zkoumá fenomény cizího a jiného jako stěžejní problematiku komparativního myšlení o literatuře a umění, které usiluje o překonání statičnosti a schematičnosti v přístupu k uměleckým dílům vzniklým v různých národních kulturách. Výchozím bodem úvah je pojetí literární a umělecké komunikace jako nelineárního a nekauzálního dialogického procesu, jehož vztah ke komunikaci sociální je do značné míry ambivalentní: na jedné straně je její součástí, na druhé straně představuje jistou alternativu k ustáleným zobrazovacím a vyjadřovacím mechanismům – převládající jazykové normy a společenské konvence více či méně narušuje a prosazuje jinou hierarchii hodnot a s nimi spojené odlišné pojetí lidskosti. Úvodní kapitola sleduje některé z cest, které směřují ke konstituování interkulturně orientované literární komparatistiky, jejíž dialog s interkulturní filosofií je založen na odmítnutí kulturní hegemonie velkých národních kultur nad malými kulturami, starších tradic nad tradicemi mladšími, ale též určující role jednosměrně chápaných civilizačních vln, uměleckých směrů apod. Bližší pozornost je věnována středoevropskému kulturnímu prostoru, ve kterém se od konce 19. století do 2. světové války velmi plodně rozvíjela mezinárodní debata o zásadních filosofických, lingvistických, literárně teoretických a uměnovědných otázkách. Následující kapitola mapuje myšlenkový pohyb, který ve 20. století rozproudily filosofické koncepty diference. Tyto koncepty pocházejí většinou z vícejazyčného prostředí, ve kterém se střetávají rozmanité kulturní a náboženské tradice, a tak i způsob, jímž kladou otázky je neobvyklý a objevný. Srovnávací studium literatury, které bylo zatíženo sklonem k přírodovědecké systemizaci a jednoznačné katalogizaci složitých kulturních fenoménů, získává kontaktem s idejemi filosofií diference a dialogu novou dimenzi živého, kritického a dialogického myšlení. Bližší pozornost je v této kapitole věnována také přínosu českých filosofů, jakož i současných badatelů zkoumajících vztahy Západ – Východ. Kapitola věnovaná problematice literárních směrů

se zabývá axiologickými, genologickými a poetologickými problémy modernismu a postmodernismu především v západní a střední Evropě. Předkládané analýzy upozorňují na složitost a nejednoznačnost fenoménů modernismu a postmodernismu, jejichž konkrétní umělecké projevy se vyznačují vysokým stupněm ideové a stylové heterogenity. Podkapitola zaměřená na problematiku symbolismu zkoumá poetologické charakteristiky básnické tvorby evropského symbolismu, ale také artikulaci nových životních postojů. Ze senzibility velkoměstského člověka vycházející tvorba západoevropských symbolistů je kladena do kontrastu s básnickým hledáním středoevropských symbolistů, kteří propojují výrazové experimenty s reflexí mizení přírodního, jedinečného, oduševnělého, křehkého, slabého, tzn. všeho, co brání vítěznému postupu nové doby. Podkapitola o paradoxech středoevropského postmodernismu usiluje o takový přístup k textům středoevropských autorů, který by se vyhýbal na jedné straně adorování postmodernistických experimentů, na druhé straně jejich tradicionalistickému bagatelizování či dokonce odmítání. Na příkladech z prózy období zejména osmdesátých let 20. století je doloženo analogické směřování západoevropských a středoevropských autorů, kteří usilují o umělecký obraz krize současné evropské civilizace. Interpretační sondy ke vztahům Západ – Východ obhlížejí z různých úhlů a období (od počátků modernismu k postmoderní tvorbě současnosti) dialog kultur a jeho projevy v dílech autorů z křižovatek několika kultur, jejichž interkulturní senzitivita jde ruku v ruce s myšlenkovou hloubkou a uměleckou originalitou. V podkapitole interpretující novelu Franze Kafky *Proměna* je oslabován hypertrofovaný autobiografický aspekt interpretací Kafkovy prózy ve prospěch takového pohledu na mnohoznačný text, který by bral v úvahu obecnější symbolické významy, jakými jsou narůstání chladu v mezilidských vztazích, dehumanizace každodenních stereotypů a vnímání jinakosti jako nepřijatelné anomálie. Nabízená interpretace tak činí s vědomím, že Kafkův provokativní dialog se čtenářem ironicky připouští také jiné významy. Podkapitola zabývající se novelou *Něvská třída* N. V. Gogola si všímá jak ironické manifestace národních ruských a německých stereotypů v próze z okruhu Gogolových petrohradských novel, tak i pozoruhodné dialogičnosti textu, jehož významové dění nesměřuje k ustalování jednoho základního

významu, ale naopak vytváří nepevné, plovoucí sémantické podloží, které čtenáře neustále provokuje k proměnám původního stanoviska. Podkapitola věnovaná indickým prózám Hermanna Hesseho sleduje spisovatelovu oscilaci mezi západoevropskými, indickými a čínskými duchovními a etickými hodnotami, které autor zprostředkoval v próze *Siddhartha* jako smyslově vnímanou zkušenost v různých jazykových rovinách, v rovině kompoziční, ale též v rovině duchovní. Podkapitola analyzující aspekty interkulturality v románu Orhana Pamuka *Sníh* představuje tureckého prozaika v souřadnicích evropské a orientální kulturní tradice. Zaklesnutí západního a východního, sekularizovaného a ortodoxně náboženského, intelektuálního a emocionálního, individuálního a rodového je nahlíženo jako interkulturní dialog, pro který je charakteristické prolínání norem etických a estetických, jakož i posouvání kulturních hranic. Translatologicky orientovaná kapitola porovnává výrazně odlišné koncepty překládání poezie R. M. Rilka ze zralého tvůrčího období jako autonomní projev interkulturní umělecké komunikace. Specifický přínos k praxi překládání moderní reflexivní a metafyzické poezie je zároveň dosud nedoceněným příspěvkem k všestrannější interpretaci Rilkovy vrcholné básnické tvorby. Xenologicky orientovaná kapitola reflektuje dosud nejvážnější ohrožení humanistických tradic lidstva, jímž bylo vyvrcholení tisíciletého antisemitismu v podobě holocaustu organizovaného německým nacistickým režimem a jeho evropskými spojenci. Antisemitské strategie jsou chápány v širším kulturně politickém a sociálně historickém kontextu jako stálá hrozba, s níž je nutno se vypořádávat v každé generaci. Intelektuální a etické selhání převážné části německé společnosti ve třicátých letech 20. století vedlo k nejhorší genocidě v dějinách, rozpoutalo mohutné vlny organizovaného násilí a zlikvidovalo mj. velmi cenný interkulturní dialog ve střední Evropě. Imagologická kapitola analyzuje postavy Němců v dílech současné české prózy, přičemž se zaměřuje zejména na romány spisovatelek střední a mladší generace: Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (2006), *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) Kateřiny Tučkové a na román *Němci* (2012) Jakuby Katalpy jako pokus o nový pohled na problematiku života německy mluvících obyvatel od meziválečného období, přes vyhánění a následný odsun Němců z Československa až po problémy s restitucemi zkonfiskovaného majetku po roce 1989. Závěrečná

kapitola se zaměřuje na problematiku intermediální komparatistiky – analyzuje vybraná témata vztahu literárního jazyka a řeči filmu z hlediska literární a filmové estetiky, ale i v kontextu středoevropského kulturního areálu. V popředí pozornosti je česká próza šedesátých let 20. století a nová vlna československého filmu.

Summary

The present monograph examines the phenomena of strangers and others as a key issue in comparative thinking about literature and art, which seeks to overcome static and schematicity in the approach to works of art created in different national cultures. The starting point is the concept of literary and artistic communication as a non-linear and non-causal dialogical process, whose relationship to social communication is largely ambivalent: on the one hand it is part of it, on the other it represents a certain alternative to established display and expression mechanisms – prevailing language norms and social conventions more or less disrupts and promotes a different hierarchy of values and the associated different conceptions of humanity. The introductory chapter follows some of the paths leading to the constitution of interculturally oriented literary comparative studies, whose dialogue with intercultural philosophy is based on the rejection of cultural hegemony of large national cultures over small cultures, older traditions over younger traditions, but also determining the role of one-way waves of civilization. Closer attention is paid to the Central European cultural space, in which from the end of the 19th century to World War II the international debate on fundamental philosophical, linguistic, literary theoretical and artistic issues. The following chapter maps the thought movement that philosophical concepts of difference sparked in the 20th century. These concepts come mostly from a multilingual environment in which diverse cultural and religious traditions clash, and so the way they ask questions is unusual and revealing. A comparative study of literature, which was burdened by the tendency to scientific systemization and unambiguous cataloging of complex cultural phenomena, acquires a new dimension of living, critical and dialogical thinking through contact with the ideas of philosophies of difference and dialogue. In this chapter, more attention is also paid to the contribution of Czech philosophers, as well as contemporary researchers

studying West-East relations. The chapter devoted to the issue of literary trends deals with the axiological, genological and poetological problems of modernism and postmodernism, especially in Western and Central Europe. The presented analyzes draw attention to the complexity and ambiguity of the phenomena of modernism and postmodernism, whose specific artistic manifestations are characterized by a high degree of ideological and stylistic heterogeneity. The subchapter focused on the issue of symbolism examines the poetological characteristics of the poetic creation of European symbolism, but also the articulation of new attitudes to life. The work of Western European symbolists, based on the sensibility of the big city, is contrasted with the poetic search for Central European symbolists, who combine expressive experiments with the reflection of the disappearance of the natural, unique, soulful, fragile, weak, ie. everything that hinders the victorious onset of a new era. The subchapter on the paradoxes of Central European postmodernism seeks an approach to the literary texts of Central European authors that avoids, on the one hand, the adoration of postmodernist experiments, on the other hand, their traditionalist trivialization or even rejection. Examples from prose from the period of the 1980s in particular show the analogous direction of Western and Central European authors who strive for an artistic picture of the crisis of contemporary European civilization. Interpretive probes of West-East relations look at cultural dialogue and its manifestations in the works of authors from the crossroads of several cultures, whose intercultural sensitivity goes hand in hand with depth of thought and artistic originality, from various angles and periods (from the beginnings of modernism to postmodern creation of the present). The subchapter interpreting Franz Kafka's *The Metamorphosis* weakens the hypertrophied autobiographical aspect of Kafka's prose interpretations in favor of a view of an ambiguous text that takes into account more general symbolic meanings such as rising cold in interpersonal relationships, dehumanization of everyday stereotypes and perceptions of otherness as unacceptable anomalies. The offered interpretation does so with the knowledge that Kafka's provocative dialogue with the reader ironically admits other meanings as well. The subchapter dealing with the novel *Nevsky prospekt* by N. V. Gogol notes both the ironic

manifestations of national Russian and German stereotypes in the prose from Gogol's St. Petersburg short stories, as well as the remarkable dialogue of the text, which does not lead to the establishment of one basic meaning, but rather creates an unstable, floating semantic background, which constantly provokes the reader to the changes of the original position. The subchapter devoted to Hermann Hesse's Indian prose traces the writer's oscillation between Western European, Indian and Chinese spiritual and ethical values, which the author conveyed in the prose Siddhartha as a sensory experience in various language levels, compositionally, but also spiritually. The subchapter analyzing aspects of interculturality in the novel by Orhan Pamuk Snow presents the Turkish novelist in the coordinates of European and Oriental cultural tradition. The entanglement of Western and Eastern, secularized and orthodox religious, intellectual and emotional, individual and gender views is seen as an intercultural dialogue, which is characterized by the intertwining of ethical and aesthetic norms, as well as the shift of cultural boundaries. The translation-oriented chapter compares significantly different concepts of translating R. M. Rilke's poetry of a mature creative period as an autonomous manifestation of intercultural artistic communication. At the same time, the specific contribution to the practice of translating modern reflexive and metaphysical poetry is an as yet underappreciated contribution to a more comprehensive interpretation of Rilke's supreme poetic work. The chapter devoted to the xenological problems reflects the most serious threat to humanistic traditions to date, the culmination of millennial anti-Semitism in the form of the Holocaust organized by the German Nazi regime and its European allies. Anti-Semitic strategies are seen in the broader cultural, political and socio-historical context as a constant threat that must be addressed in each generation. The intellectual and ethical failure in German society in the 1930s led to the worst genocide in history, unleashed further massive waves of organized violence and destroyed, among other things, very valuable intercultural dialogue in Central Europe. The chapter on some problems of Catholic poetry in the Czech-Slovak context, which is important for understanding the complex personality of the Slovak Catholic poet and priest Rudolf Dilong. At the center of attention are the personalities of modern

Czech Catholic poetry, especially Jakub Deml, Jan Zahradníček and Bohuslav Reynek, who in a different way enriched the relatively unilateral Catholic poetry. Catholic modernity in the Czech literature remained – despite proclamations – still largely subject to normative and didactic creation of the nineteenth century. In parallel with the Catholic poets, wrote the avant-garde interwar authors, whose works inspired Rudolf Dilong to remarkable experiments, but the Slovak poet accented Christian values in the habit of avant-garde poetry. The imagological chapter analyzes the characters of the Germans in the works of contemporary Czech prose, focusing mainly on the novels of middle and younger writers: Radka Denemarková Money from Hitler (2006), The Expulsion of Gerta Schnirch (2009) by Kateřina Tučková and the novel by Germans (2012) by Jakub Katalpa as an attempt at a new perspective on the life of German-speaking people from the interwar period, through the expulsion and subsequent expulsion of Germans from Czechoslovakia, to problems with the confiscation of confiscated property after 1989. The final chapter focuses on the issue of intermedia comparative studies – it analyzes selected topics of the relationship between literary language and film speech both in terms of literary and film aesthetics, and in the context of the Central European cultural area. At the forefront of attention is the Czech prose of the 1960s and the new wave of Czechoslovak film.

Literatura

ANDERSON, Benedikt (1983): *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

ACKROYD, Peter (1984): *T. S. Eliot*. London: Hamilton.

BAHR, Eduard (ed.). (2007): *Dějiny německé literatury 3.* Praha: Karolinum.

BACHTIN, Michail M. (1971): *Dostojevskij umělec.* Praha: Československý spisovatel.

BACHTIN, Michail M. (1975a): *Voprosy literatury i estetiky*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.

BACHTIN, Michail M. (1975b): *K metodologii literaturovedenija*. Moskva: Nauka.

BACHTIN, Michail M. (1980): *Román jako dialog*. Praha: Odeon.

BALL, Hugo (1977): *Hermann Hesse.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BARNER, Wilfried (Hg.). (2006): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart.* München: C. H. Beck.

BAUDELAIRE, Charles (1921): *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie des Bibliophiles Parisiens.

BERNET, Rudolf (2000): Fenomén a neviditelné. In: CHVATÍK, I. – KOUBA, K. (eds.): (2000): *Fenomén jako filosofický problém*. Praha: Oikoymenh, s. 27–40.

BETTIZA, Enzo (1989): *Non una vita.* Milano: Rizzoli.

BLANCHOT, Maurice (1999): *Literární prostor*. Praha: Hermann & synové.

BLAŽÍČEK, Přemysl (1991): *Sebeuvědomění poezie*. Pardubice: Akcent.

BLOCH, Ernst (1963): *Tübinger Einleitung in die Philosophie 1.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BOLLNOW, Otto Friedrich (1956): *Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin (2011): *Umění filmu.* Praha: AMU.

BORECKÝ, Vladimír (1998): *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum.
BŘEZINA, Otokar (1933): *Spisy Otokara Březiny*. Sv. I. Praha: Melantrich.
BUBENÍČEK, Petr (2014): Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu. In: TIMKO, Š. (ed.): *Česká literatura a film*. Nitra: UKF, s. 9–41.
CULLER, Jonathan (1979): Comparative Literature and Literary Theory. In: *Michigan Germanic Studies*, V, s. 170–184.
ČAPKOVÁ, Kateřina (2005): *Češi, Němci, Židé?* Praha – Litomyšl: Paseka.
DENEMARKOVÁ, Radka (2006): *Peníze od Hitlera*. Brno: Host.
DERRIDA, Jacques (1990): *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée.
DILONG, Rudolf (2002): *Cesty a stesky: Literárne dielo II*. (Ed. Július Pašteka). Bratislava: Petrus.
DILONG, Rudolf (2002): *Hviezdy a smútok: Literárne dielo I*. (Ed. Július Pašteka). Bratislava: Petrus.
DILONG, Rudolf (1939): *Mesto s ružou*. Modra: Teodor Masík.
DILONG, Rudolf (2002): *Pieseň lásky: Literárne dielo III*. (Ed. Július Pašteka). Bratislava: Petrus.
FUČÍK, Bedřich (2003): *Rodná krajina básníkova*. Triáda.
DYSERINCK, Hugo (1966): Zum Problem der ‚images' und ‚mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: *Arcadia* 1, s. 107–120.
ĎURIŠIN, Dionýz (1967): *Problémy literárnej komparatistiky*. Bratislava: SAV.
ĎURIŠIN, Dionýz (1984): Specific interliterary communities. In: *Neohelicon 11 (1),* s. 211–241.
ĎURIŠIN, Dionýz (1992): *Čo je svetová literatúra?* Bratislava: Obzor.
ĎURIŠIN, Dionýz (1993): *Osobitné medziliterárne spoločenstvá 6. Pojmy a princípy*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
EAGLETON, Terry (2005): *Úvod do literární teorie*. Praha: Triáda.
EHLERS, Klaas-Hinrich: Pražský lingvistický kroužek. In: KOSCHMAL, W. – NEKULA, M. – ROGALL, J. (eds.). (2001): *Češi a Němci*. Praha: Paseka, s. 193–198.
ELIOT, Thomas Stearns (1930): *The Waste Land*. New York: Liveright.
ELIOT, Thomas Stearns (1996): *Pustá země*. Praha: Protis.

ELSAESSER, Thomas – Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie*. Hamburg: Junius.
FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg (2000): *Expresionismus.* Olomouc: Votobia.
FINK, Eugen (1976): *Nähe und Distanz*. Freiburg – München: Alber.
FISCHEROVÁ, Sylva; STARÝ, Jiří (eds.). (2006): *Původ poezie.* Praha: Argo.
FLAKER, Aleksandar (1986): Modelle von ‚Grenzliteraturen': Zanini und Lipuš. In: MEDAKOVIĆ, D. – JAKSCHE, H. – PRUNČ, E. (eds.): *Pontes Slavici.* Graz: Akad. Druck und Verlagsanstalt, s. 105–113.
FOSTER, Thomas C. (2017): *Jak číst film.* Brno: Host.
FOUILLOUX, Danielle et al. (1992): *Slovník biblické kultury*. Praha: EWA.
FUČÍK, Bedřich (2003): *Rodná krajina básníkova*. Triáda.
FUKS, Ladislav (1967): *Spalovač mrtvol.* Praha: Československý spisovatel.
FUKS, Ladislav (2017): *Spalovač mrtvol.* Praha: Euromedia Group – Odeon.
GADAMER, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: Mohr.
GADAMER, Hans-Georg (2010): *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky.* (Přel. David Mik). Praha: Triáda.
GEORGE, Stefan (2005): *Gedichte*. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel.
GOGOL, Nikolaj Vasiljevič (1948): *Podobizna – Něvský prospekt*. Praha: Svoboda.
GOGOL, Nikolaj Vasiljevič (2002): *Peterburgskije povesti.* Moskva: Drofa – Veče.
GOLDSTÜCKER, Eduard (1964): *Na téma Franz Kafka.* Praha: Československý spisovatel.
GRONDIN, Jean (1997): *Úvod do hermeneutiky*. Praha: Oikoymenh.
GRUŠA, Jiří (2003): Německo a Češi. In: Týž: *Šťastný bezdomovec*. Brno: Barrister & Principal, s. 85–103.
GUILLÉN, Claudio (2008): *Mezi jednotou a růzností.* Praha: Triáda.
GUTJAHR, Ortrud (2002): Alterität und Interkulturalität. In: BENTHIEN, C. – VELTHEN, H. R. (eds.): *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, s. 353–360.

HALL, James (1991): *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: MF.
HAMAN, Aleš; NOVOTNÝ, Vladimír (eds.). (2009): *Hommage à Milan Kundera. Pocta Milanu Kunderovi*. Praha: Artes Liberales.
HAMBURGER, Käte (1971): Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. In: Táž (ed.): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart: Klett, s. 83–158.
HARTH, Dietrich (2003): Nationalphilologien – neue Philologie. In: WIERLACHER, A. – BOGNER, A. (eds.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart – Weimar: Metzler, s. 47–50.
HAUMANN, Heiko (1997): *Dějiny východních Židů*. Olomouc: Votobia.
HARPÁŇ, Michal (2004): *Teória literatúry*. Bratislava: Tigra.
HEIDEGGER, Martin (1993): *Básnicky bydlí člověk*. Praha: Oikoymenh.
HEJDÁNEK, Ladislav (1997): *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*. Praha: Oikoymenh.
HESSE, Hermann (1970): *Erzählungen. Bd. 2*. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag.
HESSE, Hermann (1986): Geleitwort zur japanischen Ausgabe der Gesammelten Schriften. In: MICHELS, V. (ed.): *Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha"*. Bd 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp, s. 258 n.
HESSE, Hermann (1973): *Gesammelte Briefe. Bd. 1.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
HESSE, Hermann (1980): *Gesammelte Werke in 12 Bänden.* Frankfurt /Main: Suhrkamp.
HESSE, Hermann (1987): *Mein Glaube. Eine Dokumentation*. (Ed. S. Unseld). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
HESSE, Hermann (1998): *Souborné dílo I.* Praha: Argo.
HESSE, Hermann (2000): *Souborné dílo V*. Praha: Argo.
HILSKÝ, Martin (1995): *Modernisté*. Praha: Torst.
HLAVÁČEK, Karel (1958): *Básně*. Praha: SNKL.
HOFMANN, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Paderborn: Fink.
HOFFMANN, Paul (1987): *Symbolismus*. München: Fink.
HOLAN, Vladimír (1977): *Sebrané spisy IV*. Praha: Odeon.

HONZÍK, Jiří – KÖPPLOVÁ, Barbora – PECHAR, Jiří (1984): *Poezie přelomu století*. Praha: Mladá fronta.
HRABÁK, Josef (1976): *Literární komparatistika*. Praha: SPN.
HROCH, Jaroslav (2003): *Filosofická hermeneutika v dějinách a v současnosti*. Brno: Masarykova univerzita a Georgetown.
HRUBEC, Marek – ŠMAJS, Josef (2009): Světový filosofický kongres v Soulu: interkulturní obrat. *Filosofický časopis* 57 (2), s. 308–313.
HRUBÍN, František (1969): *Lásky*. Praha: Československý spisovatel.
HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
CHATMAN, Seymour Benjamin (2008): *Příběh a diskurs*. Brno: Host.
CHEONG, Kyung Yang (1990): Mystische Religiosität als Synthese zwischen West und Ost bei Hermann Hesse. In: BRAN, F. – PFEIFER, Martin (eds.): *Hermann Hesse und die Religion*. Bad Liebenzell: Gengenbach, s. 117–131.
CHVATÍK, Květoslav (1994): *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis.
ILLG, Jacek (1992): *W kręgu powieści Milana Kundery*. Kraków: Universita.
JANOUŠEK, Pavel (2009): Svědectví nejen o Gertě Schnirch aneb Takoví jsme byli. In: *Host*, 25, 9, s. 61–62.
JÍLEK, Rudolf (1997): Metaforizace v Březinových sbírkách. In: Česká literatura, 45, 1, s. 16–27.
JOHNSON, Paul (1995): *Dějiny židovského národa*. Praha – Řevnice: Rozmluvy.
JUSTL, Vladimír (2010): *Holaniana*. (Ed. V. Dobrev). Praha: Akropolis.
KAFKA, Franz (1994): *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt/Main: Fischer.
KAFKA, Franz (1983): *Povídky*. Praha: Odeon.
KATALPA, Jakuba (2012): *Němci*. Brno: Host.
KAUTMAN, František (1990): *Svět Franze Kafky*. Praha: Torst.
KIMMERLE, Heinz (2002): *Interkulturelle Philosophie.* Hamburg: Junius.
KOSKOVÁ, Helena (1996): *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H & H.
KRAKAUER, Siegfried (1979): *Theorie des Films.* Frankfurt /Main: Suhrkamp.

KRAUS, Jiří a kol.: (2007): *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.
KRISTEVA, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selber*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
KRISTEVA, Julia (1999): *Slovo, dialog a román.* Praha: Sofis.
KROUTVOR, Josef (2001): Pražské kavárny. In: KOSCHMAL, W. – NEKULA, M. ROGALL, J. (eds.). (2001): *Češi a Němci*. Praha: Paseka, s. 188–193.
KŘIVÁNEK, Vladimír (2010): *Vladimír Holan básník*. Praha: Aleš Prstek.
KUČERA, Petr (1999): Remarques sur la poétique du symbolisme dans la poésie des littératures de l'Europe centrale. In: *Centrisme interlittéraire des littératures de l'Europe centrale*. Brno: Masarykova univerzita, s. 110–115.
KUČERA, Petr (2008a): *Problémy slovanské recepce díla R. M. Rilka*. Plzeň: Západočeská univerzita.
KUČERA, Petr (2008b): Rainer Maria Rilke und Otokar Březina als mitteleuro-europäische Symbolisten. In: *GERMANOSLAVICA,* 19, 1, s. 49–57.
KUČERA, Petr (2018): Spalovač mrtvol Ladislava Fukse ve filmové adaptaci Juraje Herze. In: TIMKO, Štefan (ed.). *Česká literatura a film V*. Nitra: UKF, s. 54–75.
KUČERA, Petr (2019): Téma vykořenění a ztrát v současné próze. Nad románem Jakuby Katalpy *Němci*. In: *Slavica litteraria*, roč. 22, č. 1, s. 57–67.
KUČERA, Petr; PANUŠOVÁ, Marta (2002): Hermann Hesse: Siddhartha – zur ästhetischen Rezeption der Erzählung. In: LIMBERG, M. (ed.): *Hermann Hesses Siddhartha. 11. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw*. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag, s. 158–164.
KUNDERA, Milan (2006): *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis.
KUSÁK, Alexej (2003): *Tance kolem Kafky*. Praha: J. Tomáš – Akropolis.
LAUČEK, Anton (2003): *Katolícka moderna*. Ružomberok: Katolícka univerzita.
LEVINAS, Emmanuel (2005a): Die Bedeutung und der Sinn. In: LEVINAS, E.: *Humanismus des anderen Menschen*. Hamburg: Meiner, s. 9–59.

LEVINAS, Emmanuel (2005b): Intention, Ereignis und der Andere. In: LEVINAS, E.: *Humanismus des anderen Menschen*. Hamburg: Meiner, s. 131–150.
LOENHOFF, Jens (1992): *Interkulturelle Verständigung.* Opladen: Leske – Budrich.
LUSTIG, Arnošt (1957): *Noc a naděje.* Praha: Naše vojsko.
LUSTIG, Arnošt (1958): *Démanty noci.* Praha: Mladá fronta.
LYOTARD, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
LYOTARD Jean-François (1993): *O postmodernismu*. Praha: FÚ AV ČR.
MÁCHAL, Jan (1922): *Slovanské literatury I, II.* Praha: Matice česká.
MÁCHAL, Jan (1929): *Slovanské literatury III.* Praha: Matice česká.
MACHOVEC, Milan (2006): *Smysl lidské existence.* Praha: Akropolis.
MAIDL, Václav (1998): Obraz německy mluvících postav a německého prostředí v české literatuře 19. a 20. století. In: KŘEN, J. – BROKLOVÁ, E. (eds.): *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století.* Praha: Karolinum, s. 281–302.
MALL, Ram Adhar (1992): *Philosophie im Vergleich der Kulturen.* Bremen: Universität Bremen.
MALLARMÉ, Stéphane (2010): *Ve věštné běli*. (Ed. V. Janovic). Praha: Nibiru.
MANFREDINI, Claude (1990): Hermann Hesse und das indische Denken. In: BRAN, F. – PFEIFER, M. (eds.). (1990): *Hermann Hesse und die Religion.* Bad Liebenzell: Gengenbach, s. 105–116.
MAREŠ, Petr – MACUROVÁ, Alena (1992): *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova.
MATHAUSER, Zdeněk (2005): Literární dílo a skutečnost. In: ČERVENKA, M. et al: *Na cestě ke smyslu.* Praha: Torst, s. 7–177.
MED, Jaroslav (2006): *Od skepse k naději. Studie a úvahy o české literatuře*. Svitavy: Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií Řím.
MED, Jaroslav (2004): *Spisovatelé ve stínu*. 2. vyd. Praha: Portál.
MELICHER, Jozef (1995): *Zamlčovaná literatúra*. Nitra: Vysoká škola pedagogická.
MĚŠŤAN, Antonín (2002): Paralely a rozdíly mezi česky a německy píšícími židovskými autory z Prahy. In: Týž: *Česká literatura mezi Němci a Slovany*. Praha: Academia, s. 118–125.

MIKULA, Valér (1997): *Od baroka k postmoderne*. Levice: Bagala – L. C. A.
MILECK, Joseph (1990): Hermann Hesse und der Osten: Ziel oder Zweck? – Bekehrung oder Ästhetik? In: Friedrich BRAN, F. – PFEIFER, M. (eds.). (1990): *Hermann Hesse und die Religion*. Bad Liebenzell: Gengenbach, s. 87–104.
MITOSEKOVÁ, Zofia (2010): *Teorie literatury.* Brno: Host.
MIXNER, Manfred (1983): Hesse lesen. In: *Text + Kritik.* Heft 10/11, s. 26–32.
MOKREJŠ, Antonín (1969): *Fenomenologie a problém intersubjektivity*. Praha: Svoboda.
MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948): Poesie Karla Hlaváčka. In: Týž (1948): *Kapitoly z české poetiky. Díl II.* Praha: Svoboda, s. 209–218.
MÜLLER, Wolfgang G. (1999): Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne. In: LAMPING, D. – ENGEL, M. (eds.). (1999): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf – Zürich: Artemis & Winkler, s. 214–235.
NABOKOV, Vladimir (2000): Franz Kafka: Die Verwandlung. In: Franz Kafka: *Die Verwandlung*. Frankfurt/Main: Fischer, s. 75–133.
NANCY, Jean-Luc (2011): Vetřelec. In: *Filosofický časopis*, 59, 1, s. 47–59.
NEUBAUER, Zdeněk (2007): *O počátku, cestě a znamení času.* Praha: Malvern.
NEZVAL, Vítězslav (1953): *Dílo VI*. Praha: Československý spisovatel.
NEZVAL, Vítězslav (1982): *Dílo XXXV. Překlady I.* Praha: Československý spisovatel.
NOVÁK, Aleš (2009a): *Být napřed všemu odloučení.* Praha: Togga.
NOVÁK, Aleš (2009b): *Ztráta věci.* Praha: Togga.
NÜNNIG, Ansgar (ed.). 2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
OTČENÁŠEK, Jan (2014): *Romeo, Julie a tma*. Praha: Dobrovský.
PAMUK, Orhan (2009): *Sníh*. Praha: Argo.
PATOČKA, Jan (1992): *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: Česko-slovenský spisovatel.
PAUL, Gregor (2008): *Einführung in die Interkulturelle Philosophie*. Darmstadt: WBG.

PAVLÁT, Leo (2001): Antisemitismus – nejsetrvalejší zášť v dějinách lidstva. In: PAVLÁT, L. (ed.): *Židé. Dějiny a kultura.* Praha: Židovské muzeum, s. 83–104.
PAVLINCOVÁ, Helena a kol. (1994): *Judaismus, křesťanství, islám*. Praha: MF.
PAECH, Joachim (1997): *Literatur und Film*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
PEKÁREK, Martin (2006): Jednou se stanu spisovatelkou. In: *Protimluv*, 5, 3, 35–36.
POLÁKOVÁ, Jolana (2008): *Smysl dialogu*. Praha: Vyšehrad.
POSPÍŠIL, Ivo (1995): *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. stol*. Brno: MU.
POSPÍŠIL, Ivo (1998): *Genologie a proměny literatury*. Brno: FF MU.
POSPÍŠIL, Ivo (2005): *Ruský román znovu navštívený.* Brno: Nadace Universita.
POSPÍŠIL, Ivo a kol. (2001): *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha: Libri.
RATAJ, Jan (1998): Obraz Němce a Německa v protektorátní společnosti a československém odboji. In: KŘEN, J. – BROKLOVÁ, E. (eds.): *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století.* Praha: Karolinum, s. 207–235.
REPAR, Stanislava (2007): *Ohnisko reči alebo mlčanlivá hĺbka horizontu*. Bratislava: Kalligram.
REYNEK, Bohuslav (1995): *Básnické spisy*. (Ed. M. Chlíbcová). Zlín: Archa.
RICOEUR, Paul (1993): *Život, pravda, symbol*. Praha: Oikoymenh.
RICOEUR, Paul (1981): *Hermeneutics and the Human Science*. Cambridge: CUP.
RILKE, Rainer Maria (1990): *...a na ochozech smrt jsi viděl stát.* Praha: ČS.
RILKE, Rainer Maria (1930): *Elegie z Duina*. Brno: J. V. Pojar.
RILKE, Rainer Maria (1999): *Elegie z Duina*. Praha: Mladá fronta.
RILKE, Rainer Maria (2003): *Die Gedichte*. Frankfurt /Main: Insel.
RUSTERHOLZ, Peter – SOLBACH, Andreas (eds.). (2007): *Schweizer Literatur-geschichte*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
RYBÁR, Ctibor et al. (1991): *Das jüdische Prag*. Praha: Akropolis.
SEIBT, Ferdinand (1996): *Německo a Češi.* Praha: Academia.

SELG, Peter (2007): *Rainer Maria Rilke und Franz Kafka.* Dornach: Pforte.
SCHALLNER, Dieter (1998): Obraz Němců a Německa v letech 1945 až 1947. In: KŘEN, J. – BROKLOVÁ, E. (eds.): *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století.* Praha: Karolinum, s. 236–252.
SCHLAFFER, Hannelore (1993): *Poetik der Novelle*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
SCHNEIDER, Christian Immo (1991): *Hermann Hesse*. München: Beck.
SCHNELL, Ralf (2003): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
SCHOLZE, Dietrich (1998): *Stawizny serbskeho pismowstwa 1918–1945*. Budyšin: Domovina.
SŁUPSKI, Zbigniew – Olga LOMOVÁ, Olga (2006): *Úvod do dějin čínského písemnictví a krásné literatury I.* Praha: Karolinum.
SONNLEITNER, Johann (2003): Völkische Literatur und Antisemitismus in der Zwischenkriegszeit. In: BETTEN, A. – FLIEDL, K. (eds.): *Judentum und Antisemitismus.* Berlin: Erich Schmidt, s. 84–92.
STACH, Reiner (2002): *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt/Main: Fischer.
STANĚK, Tomáš (1991): *Odsun Němců z Československa 1945–1947*. Praha: Academia.
STÄDTKE, Klaus (ed.). (2002): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
STRUTZ, Johann (1992): Komparatistik regional – Venetien, Istrien, Kärnten. In: ZIMA, Peter V.: *Komparatistik*. Tübingen: Francke, s. 294–331.
STŘÍBRNÝ, Zdeněk (1987): *Dějiny anglické literatury (2).* Praha: Academia.
STŘÍBRNÝ, Zdeněk (1996): René Wellek (1903–1995). In: WELLEK, R. – WARREN, A. (1996): *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, s. 505–528.
SVATOŇ, Vladimír (2009): *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern.
ŠABÍK, Vincent (1996): Regenerácia poézie v období postmoderny. In: *Textové podoby postmoderny.* Nitra: VŠP – Fakulta humanitných vied, s. 71–88.

ŠALDA, František Xaver (1992): *Šaldův zápisník ročník pátý*. Praha: Československý spisovatel.
ŠKVORECKÝ, Josef (1969): *Lvíče*. Praha: Československý spisovatel.
ŠKVORECKÝ, Josef (1997): *Příběh neúspěšného saxofonisty a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný.
ŠRÁMEK, Jiří (1997): *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia.
TOURY, Gideon (1980): *In Search of the Theory of Translation*. Tel Aviv: UP.
TRÁVNÍČEK, Jiří (2005): V této knize se toho sešlo nějak moc. In: *Host*, 7, s. 11–12.
TUČKOVÁ, Kateřina (2009): *Vyhnání Gerty Schnirch*. Brno: Host.
VAJDA, György M. (1983): Einleitung. In: *Komparatistische Hefte 7*, s. 5–14.
VAJCHR, Marek (2007): Dobrosrdečný mazák a divý borec. In: *Revolver revue*, 68, s. 225–230.
VALÉRY, Paul (1990): *Literární rozmanitosti*. Praha: Odeon.
VANĚČKOVÁ, Galina (1992): Marina I. Cvetajevová – významná ruská básnířka počátku 20. století. In: KORJAKINOVÁ, T. et al. (1992): *Marina Cvetajevová a Praha*. Praha: Euroslavica, s. 9–21.
VAN TIEGHEM, Paul (1946): *La littérature comparée*. Paris: Colin.
VAŇKOVÁ, Irena (1996): *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*. Praha: ISV.
VÁLEK, Miroslav (2005): *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram-ÚSL SAV, s. 96–97.
VOČADLO, Otakar (1947): *Anglická literatura XX. století*. Praha: Aventinum.
VON JAGOW, Bettina; JAHRAUS, Oliver (eds.). (2008): *Kafka – Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck – Ruprecht.
WAGNEROVÁ, Alena (2001): *Die Familie Kafka aus Prag*. Frankfurt/Main: Fischer.
WELLEK, René (1959): The Crisis of Comparative Literature. In: *Proceedings of the second congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill 1958*. Chapel Hill, s. 149–159.
WELLEK, René (2005): *Koncepty literární vědy*. Jinočany: Nakladatelství H & H.

WELLEK, René – WARREN, Austin (1996): *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia.
WOLLMAN, Frank (1928): *Slovesnost Slovanů*. Praha: Vesmír.
WOLLMAN, Frank (2003): *Die Literatur der Slawen*. Frankfurt/Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford: Petr Lang.
WOLLMAN, Slavomír (1988): *Porovnávacia metóda v literárnej vede*. Bratislava: Tatran.
WOLLMAN, Slavomír (1989): *Česká škola literární komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova.
ZAHRADNÍČEK, Jan (1991): *Dílo I*. Praha: Československý spisovatel.
ZAHRADNÍČEK, Jan (1992): *Dílo II*. Praha: Československý spisovatel.
ZELLER, Bernhard (1997): *Hermann Hesse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
ZEYRINGER, Klaus (1999): *Österreichische Literatur 1945–1998.* Innsbruck: Haymon.
ZIMA, Peter V. (1992): *Komparatistik.* Tübingen: Francke.
ZIMA, Peter V. (1997): *Moderne/Postmoderne*. Tübingen – Basel: Francke.
ZIMA, Peter V. (2005): *Ästhetische Negation.* Würzburg: Königshausen-Neumann.
ZIMA, Petr V. (1998): *Literární estetika*. Olomouc: Votobia.
ŽILKA, Tibor (1995): *Text a posttext*. Nitra: VŠP – Fakulta humanitných vied.
ŽILKA, Tibor (2006): *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: UKF.
ŽILKA, Tibor (2016): *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: FSŠ UKF.

Citovaná audiovizuální díla

Flirt se slečnou Stříbrnou (režie Václav Gajer, Československo, 1969)
Romeo, Julie a tma (režie Jiří Weiss, Československo, 1959)
Spalovač mrtvol (režie Juraj Herz, Československo, 1968)
Transport z ráje (režie Zbyněk Brynych, Československo, 1963)
Tma nemá stín (režie Jan Němec, Československo, 1964)

O autorovi

Vystudoval v Praze, Českých Budějovicích a v Brně germanistiku, bohemistiku, slavistiku a komparatistiku. Absolvoval stáže na univerzitách v Berlíně, Freiburgu, Heidelbergu a Würzburgu. Pracoval mj. v zahraničním vysílání Českého rozhlasu, na FF UK a PedF UK v Praze a na PF JU v Českých Budějovicích. Působí na Katedře germanistiky a slavistiky FF ZČU v Plzni, kde se zabývá problematikou filologicko-areálových studií se zaměřením na středoevropský kulturní areál a německo-slovanské vztahy.

Kontakt:
doc. Dr. Petr Kučera, Ph.D.
Katedra germanistiky a slavistiky
Filozofická fakulta Západočeské univerzity
Riegrova 11, 306 14 Plzeň
✉ pekucera@kgs.zcu.cz