

**Jiří  
Kratochvíl**

Bleší  
trh







**Jiří Kratochvíl** — Bleší trh



**Jiří  
Kratochvíl**

Bleší  
trh

Druhé město  
Brno 2014

© Jiří Kratochvíl, 2014  
Illustrations © Jan Steklík, 2014  
© Druhé město – Martin Reiner, 2014

ISBN 978-80-7227-681-3

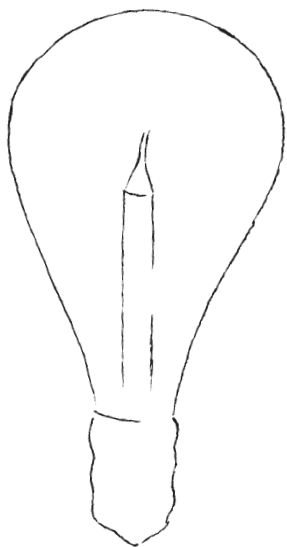
*Bleší trh, to je můj čtenářský sen: z díla některého ze spisovatelů, které mám obzvláště rád, sestavit takový osobitý výbor, v němž by byla směs všeho možného, včetně fragmentů z jeho důvěrné korespondence a z jeho zavržených nebo poztrácených rukopisů a z jeho intimních deníků a ze záznamů jeho milostných vzplanutí a záznamů jeho snů a nočních můr a taky z instrukcí jeho kuchaře a ze soupisu jeho alimentů a z nahlédnutí do všech jeho smrtelných i nesmrtelných diagnóz a do jeho notářsky ověřených i neověřených závětí a z jeho pokusů o vlastní vtipné nebo výhružné epitafy a konečně z pokynů domovníkovi pro následnou deratizaci jeho bytu. Ale protože vím, že něčeho takového se nedočkám, a protože nemám odvahu sestavit to z vlastních textů, zvolil jsem kompromis, směs svých esejů, fejetonů, recenzí, sloupků a neidentifikovatelných útvarů a jednoho vlastního dopisu. Což zdaleka není ten bleší trh, ale je to, jak s oblibou říkám, jenom jeho švagr.*

*Před časem se na mě obrátili Dora Kaprálová, Radim Kopáč a Milena M. Marešová, že se mnou udělají knižní rozhovor. Jenže já nemíním psát ani memoáry, ač už jsem v tom věku. Je mi to vzdálené, ba protivné, stejně jako psaní poezie, příliš osobní a příliš důvěrné. Dokážu jen parodie*

*básní, jak se ostatně v této knížce dočtete, a dokázal bych snad i parodii na své memoáry, ale ta je koneckonců rozptýlena v mých románech a povídkách. Kdysi jsem napsal zde přítomný dopis panu Vaculíkovi a v něm je na několika stránkách jakýs digest mého životního příběhu, a dál jít nemíním. A vlastně všechny texty Blešího trhu jsou do značné míry mým literárním anebo životním vyznáním. Portréty spisovatelů anebo recenze jejich knih mi totiž odedávna slouží jen jako záminka k autorským konfesím a stejně tak je to i s brněnskou architekturou, která tu v mém podání umožní všem zvědavcům nahlédnout hluboko, přehluboko do mé duše. A v tomto smyslu je tento Bleší trh má knížka nejosobnější.*



# Portréty





## Albert Camus, iniciační osobnost

Beletristické knihy, co jsem kdy přečetl, bych si mohl rozložit na tři hromady: ty, které jsem četl pro potěšení, a ty, co jsem četl ze zvědavosti, jak jsou napsány (profesionální zájem toho, kdo sám píše), a konečně knihy, které mě zasáhly, vstoupily do mého života bezmála jako živé bytosti. A zatímco první hromada by určitě sahala až ke stropu a ta druhá málem stejně vysoko, ta třetí by vlastně ani nebyla žádnou hromadou, ale jen docela nenápadnou hrstkou knih. A kdybych z ní měl teď vybrat jen jedinou, byl by to *Cizinec* Alberta Camuse.

Psal se rok 1958, rok velice zvláštní, naveskrz rozporný. Necelé dva roky po zmasakrovaném budapeštském povstání taky u nás zesílil „třídní boj“ (jak to předepisovala jedna z pouček, co přežily Stalinovu smrt), ale zároveň už bylo zaděláno na šedesátá léta, na to desetiletí, v němž postupně popraskal, až se (bohužel jen na čas) úplně rozpadl stalinistický krunýř. Konečně se mi nakonec podařilo dostat na filozofickou fakultu a poměry tam byly – jak se mi to jeví z dnešního, dalekého odstupu – jakýmsi milým karikaturním obrázkem celé tehdejší společnosti. Mezi přednášejícími už nevládl ten strach jak pravděpodobně na počátku

padesátých let, ale jen jeho vzdálenější příbuzný, snad bratranec, anebo dokonce jenom švagr strachu. Na přednáškách a v seminářích české literatury jsme se sice nedozvěděli zhola nic o spisovatelích zakázaných, vyřazených z veřejných knihoven, ani o spisovatelích emigrantech, ale mezi námi už kolovaly některé jejich knížky. A zároveň s nimi i překlady v socialistických zemích ještě stále nežádoucích západních autorů, jejichž některé knihy ale už stačily u nás vyjít před komunistickým pučem. A tak se ke mně poprvé dostal (z rodinné knihovny spolužáka na fakultě) i Camusův *Cizinec*, ještě v překladu Svatopluka Kadlece.

V roce 1958 vyšel v Kafkově rodné Praze poprvé překlad jeho *Procesu*. Ale taky román Josefa Škvoreckého, kteréžto vydání ovšem vzápětí vyvolalo nemalý skandál. A vyšly také *Římské povídky* Alberta Moravii a povídky Williama Faulknera a dva roky předtím už i *Stařec a moře* Ernesta Hemingwaye. Chci říct, ledacos se už smělo, ale Albert Camus ještě ne, ještě stále bylo i pouhé jeho jméno tabu (jako například i jména Arthura Koestlera, Vladimira Nabokova nebo George Orwella nebo Louise Céline). Takže *Cizinec* měl pro nás vůni zakázaného ovoce, byl to jakýsi kontraband ze zakázaného světa (stejně jako *Cesty k svobodě* Jeana-Paula Sartra, vydané u nás taky před komunistickým pučem). Ale to přece jenom dostatečně nevysvětluje, proč byl tehdy pro nás mnohem přitažlivější Camusův *Cizinec* než Kafkův *Proces*. Přičemž nepochybně jde o knihy spřízněné, a to nejen podobným příběhem, spouštějícím absurdní mechanismy, jež naprosto nenápadné

hrdiny obou knih vytrhnou z jejich všedního, dosud zcela bezkonfliktního života a přivedou až na popraviště, nýbrž i tím, že oba se doberou téhož poznání, že (jak to vysloví Camusův Meursault) „člověk je tak jako tak vždycky aspoň trochu vinen“.

A proč jsme tedy příběhu odehrávajícímu se v dalekém a neznámém Alžíru dali přednost před příběhem, v němž byla přítomna magická atmosféra Prahy? Jistě v tom nějakou roli sehrálo i to, že mnohem jednodušší a srozumitelnější Camusovo realistické vyprávění bylo bližší naší dosavadní čtenářské zkušenosti než tajemný fragment Kafkova románu, jemuž navíc český překlad Pavla Eisnera přidal na až neurastenické expresivnosti. Ale určitě to pro nás tenkrát nebyl ten hlavní důvod. Nýbrž nejspíš to, co vzápětí po *Cizinci* vyslovil pak Camus ještě v eseji *Mýtus o Sisypovi* (který se k nám ovšem dostal až mnohem později), onen prožitek štěstí i v „netečnosti světa“ a absurditě lidského osudu, a co bychom marně hledali v Kafkově tak beznadějném příběhu. Právě to bylo pro nás osmnáctileté na konci padesátých let přímo programově blízké. Meursault se pro nás stal „hrdinou naší doby“: bezvýznamný úředník s obyčejnskými starostmi i radostmi každého z nás, který tu náhle vystoupil ze své všednosti, když s nepokořitelnou hrdostí dokázal přijmout svůj absurdní osud i nespravedlivý rozsudek. My bychom to ovšem tenkrát takhle sofistikovane nepojmenovali. Na to byl pro nás Meursault až příliš živý.

A zkusil bych to říct ještě obrazným jazykem. Spřízněnost Kafkova *Procesu* a Camusova *Cizince* není v pravém

slova smyslu literární (když psal *Cizince*, neznal ještě *Proces*), ale troufl bych si tvrdit, že *Cizinec* se má k *Procesu* jako *Nový zákon* ke *Starému zákonu*, čímž chci říct jen tolik, že přísný svět nevyzpytatelných zákonů v *Procesu*, svět, v němž se z viny, do níž je člověk doslova uvržen jako do „dědičného hříchu“ ve *Starém zákoně*, nelze vykoupit ani smrtí, prosvětluje Camusův Meursault svým nepokořitelným rozhodnutím zůstat až do poslední chvíle šťasten. Víím, že takové biblické srovnání může znít rouhavě, ale uvědomte si prosím, že Camusův *Cizinec* byl pro nás svým způsobem taky prvním setkáním s eschatologií, i když my bychom to zase tenkrát tak nepojmenovali. A zároveň jsme za tím příběhem jaksi podvědomě a intuitivně cítili Camusovu zkušenost s dusnou atmosférou okupované Francie (která nebyla zas tak vzdálena atmosféře našich doznívajících a dohnávajících padesátých let), a to vše vysloveno v textu, který s tím neměl naprosto nic společného, ale přesto tím byl prosycen.

Na konci padesátých let byla naše společnost hluboce otřesena tím, jak se zřítily úplně všechny zdánlivě hodnotové konstrukce, na nichž byla budována socialistická utopie, a jak se naráz vyjevila ve své podstatě. Tak to aspoň vnímaly ty starší generace, nikoli my. Ale nejhorší – a to už i pro nás – bylo to, že přes všechny otřesy nedocházelo ke skutečným změnám. A takovou společenskou, mentální a mravní ztuhlost nejintenzivněji cítíte, když je vám právě těch osmnáct roků.

Ti nejodvážnější z nás kladli tenkrát lektorům marxismu-leninismu (předmětu, který byl povinný pro všech-

ny studijní obory) provokativní otázky. Meursaultův zážitek jinakosti a cizoty nám byl v té době tak, ale tak srozumitelný! Nebylo v naší moci změnit společnost, v níž jsme žili, a ani jsme se o to nepokoušeli, ale bylo v naší moci se s ní neztotožnit. Byli jsme pravděpodobně první generací, která už zažila vědomí nepřináleživosti k odcizeným socialistickým strukturám a zároveň vzdorovité štěstí z těch nejelementárnějších životních hodnot opovrhujících všemi utopiemi a ideologiemi. Camusův *Cizinec*, to byla ta pravá kniha v pravý čas a taky doklad toho, jak naprosto nepolitický příběh může mít i silný politický náboj. Příběh, který má nepochybně mytický zdroj i dosah (to, co se stalo Meursaultovi, stalo se přece v lidské historii už nesčetněkrát a ještě nesčetněkrát se stane), prostupuje pak vše, od toho nejintimnějšího v nás až po společenskou vědomí.

Ale v *Cizinci* nenacházím jen tenhle studentský vzdor z časů politické nepohody. Zážitek jinakosti a cizoty má samozřejmě několik vrstev, jež jdou stále hlouběji a hlouběji až k poznání, že jakýkoliv pocit pýchy a nadřazenosti, charakteristický pro ztotožnění s jakýmikoli společenskými a zvláště pak politickými strukturami a institucemi, je vždy neblahý a překotně nás vzdaluje tomu, co má v životě skutečnou hodnotu, tomu nejzákladnějšímu štěstí a zároveň znepokojivým pochybnostem.

A ještě dvě čtenářské poznámky.

O *Cizinci* se často mluví jako o perfektně fungující a svrchované racionální konstrukci na způsob filozofické povídky, blízké například Voltairově *Candidovi*.

A dokonce jako o příběhové „aritmetické rovnici“. Ale přitom jeho sevřená forma (rozsahem novela) a úsporný styl, inspirovaný možná raným Hemingwayem, vůbec nevylučují použití sugestivních detailů, proměňujících tu snad racionální konstrukci ve strhující příběh s nezapomenutelným vypravěčským půvabem. A že Camus umí jako nikdo jiný zpřítomnit krajinu, moře, zemi rozpálenou sluncem, soumrak, svítání, to je u něho samozřejmé, miluje velké, otevřené prostory, ale všimněte si, jak dokáže i hlučnou, uzavřenou prostoru hovorny věznic zintimnit obrazem, v němž arabští trestanci a jejich návštěvníci sedí v podřepu proti sobě u mříží a jejich zdušený šepot se nese zdola jako nepřetržitý basový doprovod k hovorům, jež jim křížují nad hlavami.

A pokud vím, tak nikdo si dosud nevšiml přítomnosti *Cizince* v české literatuře. V druhém románu Milana Kundery, *Život je jinde*, tedy v románu psaném ještě česky a před jeho emigrací, je postava čtyřicátníka (možná nejdůležitější postava v celém Kunderově díle!), jež je svým odporem k velkým idejím a všedním životem na okraji společnosti a vědomím společenské nepřináležitosti zřetelně z rodu Meursaultova. Má i jeho schopnost opravdu se těšit z nejelementárnějších hodnot života a jen si tak přirozeně a samozřejmě žít kdesi na rubu obecné morálky i estetiky.

A ještě dovětek. V roce 1936, ve svých třiaadvaceti, cestoval Albert Camus po Evropě (Itálie, Jugoslávie, Československo). Praha na něho působila depresivně, a snad také proto přemístil zprávu z černé kroniky, kte-



rou si přivezl z tehdejší Jugoslávie, do Československa. Dalším důvodem bylo zřejmě i to, že Československo nemá moře, a právě sen o moři hraje v Camusově převyprávění toho morytátu značnou roli. Takže se z toho stal „příběh Čechoslováka“, jak o něm mluví Meursault v *Cizinci*. Meursault najde ve slavníku list starých novin a v něm zprávu o emigrantovi, který se vydal z české vesnice do světa za výdělkem. Po dlouhém čase se vrátil jako boháč a ubytoval se nepoznán v hostinci své matky a sestry. Ty ho pak v noci utloukly kladivem a oloupily. A když se dozvěděly, kdo byl jejich nocležníkem, matka se oběsila a sestra skočila do studny. Ale fascinace „příběhem Čechoslováka“ byla tak silná, že mu Camus o pár let později věnoval taky svou hru *Nedorozumění* (původní název *Budějovice*). A zde už hostinec slouží jako smrtící past na bohaté nocležníky.

A to bylo mé druhé iniciační setkání s Camusem. *Nedorozumění* se hrálo koncem šedesátých let v Praze a má taky svou českou rozhlasovou podobu. Ale myslím, že hra neuspěla u nás stejně jako ve Francii. Je totiž Camusovým omylem, anebo chcete-li nedorozuměním. Psal jsem o tom v lednu 1969 v eseji *Kultura jako katarze* (publikovaném tenkrát v Hostu do domu a dostupném teď v mé knížce *Vyznání příběhovosti*). Camus se v ní totiž pokusil o současnou podobu antické tragédie, tedy o archaickou, mrtvou formu. A ve skutečnosti to měla být, tvrdím, absurdní komedie. Víc než třicet roků jsem se k té myšlence vracel, až jsem se rozhodl napsat absurdní komedii (černočernou grotesku s prvky psychodramatu) o šestadvaceti obrazech *Play Camus*.

Ale Camusův „příběh Čechoslováka“ jsem přemístil do našich časů, na počátek devadesátých let. Syn, pospřnový emigrant, se inkognito vrací z New Yorku a ubytuje v hotýlku, který restituovala jeho matka. Ale všechno už je hodně jinak než v té Camusově hře. Matka a sestra už nevráždí samy, nýbrž zaměstnávají nájemného vraha, nekrofilního psychopata. A taky vztah mezi matkou a sestrou je jiný. A taky konec je naprosto jiný. Zůstal jen ten sen o moři, představený zde ve větě, která je jediným doslovným citátem z původní Camusovy hry („...a až budeme moci opustit tenhle kraj bez obzoru a až zapomeneme na tuhle zemi ponořenou do stínu, toho dne, kdy se konečně octneme tváří v tvář moři, toho dne uvidíš, jak se umím smát!“).

Čili toho svého iniciačního setkání s Camusem ze svých osmnácti let jsem se už nikdy nezbavil a nezbovím.

## Vladimir Nabokov romanopisec

Kdybych měl vyslovit jméno spisovatele, v němž je přítomno všechno příznačné pro to nejlepší ze spisovatelské tvorby dvacátého století, byl by to nepochybně právě Vladimir Nabokov, který „když prošel zkouškami modernismu, dospěl k obnovenému – zajímavému a poněkud chladnému – narativnímu umění“. Tak je v jeho románu *Dar* charakterizován talent malíře Romanova z berlínské ruské komunity. A taky další přívlastky popisující Romanovovy obrazy, „podivná, překrásná, a přes-

to jedovatá malba“, by se našly i v některých recenzích Nabokovových románů a povídek. Nabokov umí vše, co se čeká od románů naší nedávné současnosti, strhující thriller (*Smích ve tmě*) i groteskní divertimento (*Král, dáma, kluk*), experimentální text s „existenciálním nábojem“ (*Zoufalství*), novelistickou hříčku (*Oko*), ale taky skandální bestseller (*Lolita*), a při tom všem umí taky perfektně skrýt svou lidskou bolest za zdánlivě chladným románovým mistrovstvím. A Nabokov je dávno před postmodernou jejím výrazným představitelem, a ta stříbrná nit, která se každou chvíli zaleskne v tkanině jeho příběhů, to je všudypřítomná nabokovovská ironie.

A kdybych měl teď zvolit ten Nabokovův román, v němž je svým způsobem přítomna celá jeho tvorba, byl by to právě zmíněný *Dar*. Najdeme v něm všechny Nabokovovy posedlosti, literární i mimoliterární, autobiografické obrázky z vlastního dětství i dospívání, ukryté za paravánem jakoby cizího příběhu, odstavce věnované motýlům i šachům, mihne se tu Puškin i Gogol, ti dva Nabokovovi nejmilovanější ruští autoři, a setkáme se zde se všemi rafinovanými podobami perzifláže a parodie a s autoportréty navlečenými do cizích obleků i cizího spodního prádla. A jako „ironický šleh“ se zde objeví i jen tak na půl úst převyprávěný příběh *Lolity*.

Slovo *dar* psáno azbukou má ještě, stejně jako v anglickém překladu (*gift*), další význam: talent. Ale v češtině tento druhý význam jen tak samozřejmě nenaskočí. Napovězme tedy, že v tomto románě jde o dary ducha,

života, dary obraznosti, tvořivosti, fabulace. Ale taky o jejich nedostatek.

*Dar* je ale taky jak překladatelsky, tak čtenářsky z nejobtížnějších Nabokovových románů. V české překladové literatuře nacházím pro to období jen v překladatelském výkonu Josefa Škvoreckého a Lubomíra Dorůžky při překládání rovněž i čtenářsky obtížné Faulknerovy *Báje*. I když tady přece jenom vychází překladateli vstříc fakt, že *Dar* existuje ve dvou „zcela autentických mutacích“, ruské a anglické.

V jedné z rovin je *Dar* milostným románem, v němž se osud rozhodne hlavního hrdinu, spisovatele Fjodora Konstantinoviče Godunova-Čerdynceva, dát dohromady s jeho budoucí láskou Zinou. Ale napřed to udělá naprosto hloupě, „nevkusně a nešikovně“, až si říkáte, jaký idiot je ten osud. Pokusí se to napravit, ale zvorá to i na druhý pokus, až konečně osud, „už na konci svých sil, podnikne poslední zoufalý manévr“. Ten je však postaven na dokonalém omylu a klamu, ale přesto vyjde, protože „ty nejkouzelnější věci v přírodě i v umění jsou založeny na klamu“. Sledovat tohle napřed bezhlavě a pak čím dál bizarnější řádění osudu v lidských vztazích by byl nepochybně strhující čtenářský zážitek, kdyby ale ta mrcha Nabokov nevyslal po řece příběhu dva obrovské tankery, tarasící už i tak komplikovanou plavbu jeho love story.

*Dar* patří k těm Nabokovovým rusky psaným románům, jejichž cílovou skupinou byla původně berlínská a pařížská ruská diaspora. Tvrdil bych, že *Dar* je dokonce tím románem, na němž je tohle původní určení

nejvíc znát. A parafrázuje Nabokova řeknu teď, že berlínský ruský exil (a až do nacifikace Berlína jedna z největších a nejlíp organizovaných ruských diaspor) se nostalgicky chvěl ozvěnou ruské poezie devatenáctého a počátku dvacátého století. Takže prvních padesát stránek románu, zaplněných převážně fiktivními recenzemi básnického debutu Fjodora Konstantinoviče, je nejspíš svými literárními odkazy, aluzemi a echo ruské poezie skutečnou hostinou, ovšem jen pro ruské čtenáře či rusisty důkladně obeznámené s ruskou poezií.

Druhým tankerem, který čtenáři sledujícímu tah milostného příběhu vpluje do cesty, je další literární opus Fjodora Konstantinoviče: životopis Černyševského.

Nikolaje Gavriloviče Černyševského považoval Lenin za „jediného skutečně velkého spisovatele“. Patřil k nejvýznamnějším a nejobdůbnějším politickým publicistům 19. století a k mluvčím ruských revolučních demokratů. Napsal několik politicko-výchovných románů, z nichž nejznámější je *Co dělat?* Strávil dvacet roků ve vyhnanství a v kriminále byl taky jako doma. Hle, ten nejobětavější idealista a uctívaná ikona, ale zároveň ten nejmizernější spisovatel, který „neměl nejmenší ponětí o skutečné podstatě umění“. A to už cituji Nabokova, jenž si prostřednictvím Fjodora Konstantinoviče a jeho pamfletu na Černyševského vyřizuje účty s „estetikou“, která se pak jednou obludně rozkošatí do tzv. socialistického realismu. Černyševskij – troufnu si tvrdit – byl svým způsobem opakem Mefistofela: dobro chtěje páchat, konal však zlo, zasel vítr, jehož ničivý orkán sklidily pak následující generace. A Nabokov to

moc dobře věděl, ale když dokončil *Dar*, byl ještě Černyševskij i mezi emigranty, totiž aspoň jejich části, natolik respektovanou ikonou, že se Nabokovův román směl objevit v roce 1938 v objemném pařížském časopise (vydávaném esery, stoupenci ruské strany socialistických revolucionářů, zlikvidované v SSSR bolševiky) *Sovremennyje zapiski* jen bez čtvrté kapitoly, tedy bez toho pamfletu na Černyševského. Celý román vyšel rusky až v roce 1952 v New Yorku a o jedenáct roků později tamtéž anglicky.

Ale nebyl by to Nabokov, kdyby ta čtvrtá kapitola *Daru* nebyla ve skutečnosti parodií pamfletu, tedy parodií parodie. Černyševského život je tam zgroteskněn v řadě sugestivních detailů, jako vystřižených z filmu Woodyho Allena *Láska a smrt*, u nás méně známého, který byl situován do Ruska 19. století. A Fjodor Konstantinovič k tomu dodává, že „všechno to hořké a heroické, co život Černyševskému přichystal, nevyhnutelně provázela příchůť ohavné frašky“, byl to jinak řečeno „pán, co páchne po štěnicích“.

Černyševskij nejenže byl připraven o většinu darů života, ale dokonce i samotný jeho život se tu nakonec jeví jen jako plagiát životopiscovy posedlosti Černyševského životem. A Černyševského protějškem je pak právě autor, o němž Zina praví: „Myslím, že budeš spisovatelem, jaký tu ještě nebyl, a Rusko bude po tobě umírat touhou – až se jednou, příliš pozdě, vzpamatuje...“ A když slyšíme takhle prorocká slova, už nepochybujeme, kdo to tady nosí košile, ba i kalhoty Fjodora Konstantinoviče. Vždyť taky román je od začátku na

střídačku vyprávěn Fjodorem a Nabokovem a přechody z osoby do osoby jsou leckdy záludně nepostřehnutelné.

Na těch nejsilnějších stránkách Nabokovova *Daru* si znova uvědomujeme, že i náš skutečný svět je ve skutečnosti jen plagiátem Nabokovových příběhů.

### Vladimir Nabokov povídkář

Hrdinou Nabokovovy povídky *Ultima Thule* je jakýsi záhadný Falter, o němž není jasné, jestli je to šarlatán, anebo skutečně kdosi, kdo odhalil „tajemství vesmíru“, ale zato je o něm známo, že když se pak o tohle tajemství podělil s kýmsi, tak ten „vzápětí skončil úžasem“. Není třeba přílišného čtenářského důvtipu, abyste si po přečtení povídky (která je ve skutečnosti zlomkem nedopsaného románu) uvědomili, že Falter je Nabokovovým ironickým autoportrétem: to Nabokov snad skrývá v „pavučině stylu“ záludného „metafyzického pavouka“, a tak se sebeironicky obviňuje ze šarlatánství. V šestadvacáté kapitole *Pomalosti*, románu Milana Kundery, ho jeho žena Věra varuje, aby si nezahrával s žertováním, že tomu nikdo neporozumí a lidé ho za to budou nenávidět. Nabokovova žena, rovněž Věra, však svého muže nevarovala, a tak se stalo, že jeho rozvernou sebeironickou vizitku (šarlatán) kdekdo zvedl a vzal vážně. U nás například literární historik Martin C. Putna. V knize *Rusko mimo Rusko* představuje Nabokova jako „geniálního eskamotéra“, jehož psaní je jen

„chlad, nezúčastněnost a zcela principiální nezájem o svět, jemuž se říká skutečný“, a jehož postavy postrádají duši, vždyť je taky vytvořil „cynický fraček“. Navíc má u nás tohle moralizující pojetí opravdu letitou tradici. Už mnoho let tomu nazad označil spisovatel Petr Pujman Nabokovův román *Lolita* za „výkal zabalený do krásného papíru“. A až do konce osmdesátých let patřil Nabokov v poválečném Československu ke čtveřici autorů (Céline, Koestler, Orwell, Nabokov), jejichž knižní vydání, a to jakéhokoli jejich díla, nepřipadalo vůbec v úvahu, navzdory tomu, že jinak nám překladatelé i nakladatelství otvírali odvážně okna do světa. Ale i poté co se konečně zvedla závora taky pro vydávání Nabokovových knih, nijak s tím nespěcháme. Objevily se totiž další potíže. Jsou v podstatě dvě: za prvé, Nabokov se velice obtížně překládá, a přestože má u nás toho nejlepšího překladatele, Pavla Dominika, a několik dalších, a to z anglických i ruských verzí, jeví se některé jeho romány jako překladatelsky jen velice obtížně zdolatelné. Druhou potíží je Nabokovova jinakost. Tak, jak on píše, se u nás nikdy nepsaly romány ani povídky. Nabokov skutečnost nezobrazuje, ale podrobuje slovesnému průzkumu, takže v časech přímočarého „konzumního realismu“ nemůže mít u nás na různých ustláno. A v takové situaci je pak vydání kompletního Nabokovova povídkového díla, celkem šestašedesáti povídek ve třech svazcích, opravdovou událostí. V nakladatelství Paseka vyšly v roce 2004 dva svazky, zahrnující rusky psané povídky z Nabokovova berlínského pobytu. A v roce 2006 vychází svazek závěrečný, povíd-



ky psané napřed ve Francii a potom v USA, povídky, v nichž už začíná opouštět mateřštinu, aby si v jedné z nich, v *Mademoiselle O*, vyzkoušel francouzštinu, a pak se už trvale zabydlel v angličtině.

Jistěže jsou Nabokovovy povídky jakousi laboratoří jeho románů. Ale to vůbec neznamená, že jsou pro autora podřadným žánrem. Věnuje jim stejnou editorskou péči jako románům, pořádá z nich vždy pečlivě sestavené a důkladně komentované soubory. V posledním svazku třídílného nabokovovského povídkového tezauru shromáždilo nakladatelství Paseka chvályhodně i autorovy poznámky a doplnilo je taky Nabokovovými předmluvami ke všem povídkovým souborům i výborům, z nichž nejenže se dozvíme, že většinu povídek převedl z ruské do anglické verze buď sám, anebo se svým synem Dmitrijem, ale taky se v nich občas mihne něco osobního, takže jsou neodmyslitelnou součástí Nabokovových knih. A třetí svazek obsahuje také dva fragmenty nedokončeného románu z období pobytu v Paříži (*Ultima Thule* a *Solus Rex*), které Nabokov neodložil mezi povídky jako snad nějaký odpad, s nímž si už neví rady, nýbrž jako tajemné kokony slibného románu, jehož „vykuklení“ už zabránila prudká změna života: Nabokov opouští Evropu a přesídlí na dvacet roků do Ameriky. V třetím povídkovém svazku pak najdeme i dvě povídky (*Mademoiselle O* a *První láska*), které se později stanou, jen lehce pozměněny, kapitolami v memoárovém románě *Promluv, paměti*, ale sám Nabokov se nikdy definitivně nerozhodne vyřadit je z povídkových knih, což svědčí o tom, jaký význam přikládal

povídkovému žánru. (A tak i v nakladatelství Paseka jsou ty dva texty přítomny dvakrát, ve vydání knihy *Promluv, paměti* i v povídkovém souboru, což je samozřejmě v pořádku, ale nerozumím tomu, proč při té příležitosti nebyly použity dva rozdílné a stejně hodnotné překlady, lišící se právě jen půvabnými překladatelskými variantami, *Dominikův v Promluv, paměti*, a *Šenkyříkův z knihy Třináct do tuctu*.)

Co vás prvně zneklidní při čtení Nabokovových povídek, je text přetížený obrazností, která je často hodně neobvyklá, někdy kosmologická, jindy oneirická, tedy snová až surreálná, pak zas entomologická, mytologická či mytologizující a dosti často enigmatická a někdy i provokativní. Nabokovovy povídky jsou nasyceny suggestivními detaily a rozsáhlými odbočkami, těmi příběhy v příbězích, anebo několikavrstevnými reflexemi, umnou intertextualitou a jazykovými hříčkami (povídku *Sestry Vaneovy* uzavírá odstavec obsahující v akrostichu jména obou sester), nemluvě už o tom, že doslova každá jeho povídka si hledá svůj vlastní způsob vyprávění, své vlastní kompoziční postupy. Ale navzdory tomu všemu to nejsou žádné estétské depozitáře či rituály, ale naopak, ta hustá pavučina metaforického stylu je ochrannou vrstvou, za níž je stále zjitřované trauma emigrace, které dokázal vyslovit jak málokdo z exilových autorů. Ty nejlepší z Nabokovových povídek jsou právě o trýzni exilu bez možnosti návratu a najdeme je v prvních dvou svazcích povídkového souboru. Tam jsou povídky evokující Berlín ruské emigrace dvacátých a třicátých let minulého století (to ghetto

exilu, v němž si spisovatel navíc ještě vytvořil své vlastní ghetto, když mu tam atentátník zavraždil otce), až do roku 1937, kdy už Nabokov utíká s rodinou před „hnědým morem“ do Paříže. Jako příklad toho, jak vynalézávě umí Nabokov kompenzovat bolest a trýzeň emigrace, bych uvedl povídku *Mluvíme rusky* z prvního svazku povídek. Svou nenávist k sovětskému režimu tu promění v bizarní komično: ruští emigranti v Berlíně si chytí sovětského agenta a chovají si ho v soukromé, docela fešácké vězeňské cele.

Ve třetím svazku je povídka o útěku ze stále beznadějnější Evropy. Povídka se jmenuje *Že v Aleppu jsem kdys...* a je v ní sugestivní odstavec, výmluvnější než všechno, co kdy k tomu tématu napsal například Remarque (aspoň zlomek z toho odstavce: „...nikdy také nezapomenu na jeden úsek silnice a na rodinu uprchlíků, dvě ženy a dítě, jejichž starý otec nebo dědeček cestou zemřel. Na nebi se zmateně shlukovala černá a bleděružová mračna... a mrtvý muž ležel na zádech... ženy se pokoušely klackem a rukama vyhloubit u cesty hrob... po chvíli to vzdaly a seděly vedle sebe mezi chudokrevnými máky...“). Jiná povídka (*Lik*) propojuje mučivé zážitky z dětství a dospívání v dávné vlasti s nečekaným setkáním se spolužákem-trýznitelem až v daleké emigraci, setkáním, které má atmosféru noční můry. Napadlo mě nad tou povídkou cosi, co se na první pohled může zdát až příliš bizarní, ale o čem si představuju, že by to Nabokova zaujalo: vždy ho přece vzrušovalo putování příběhů jak ztracených duší a jejich přebývání v cizích tělech. Nuže, povídka *Lik* vychází

v roce 1956 v anglickém překladu v New Yorku, a právě v tom čase tam žije český spisovatel Egon Hostovský a po dokončení novely *Dobročinný večírek* se odhodlává k napsání svého nejvýznamnějšího a nejrozsáhlejšího románu a odjíždí na venkov, aby tam nad ním strávil tři roky. A jsem přesvědčen, že tou roznět-kou rozsáhlého románového opusu, kterou si odváží s sebou, je, aniž to tuší, právě ta nevelká Nabokovova povídka. Přečtěte si ji a znova se začtěte do Hostovského románu. A to není nic proti Hostovskému. Nabokovova povídka je totiž jen tou malou třpytkou, jejíž zablesknutí probudí v hlubinách spisovatelova nevědomí obrovského leviatana románu. Paradoxní pak je, že Hostovský se ve svých literárních vzpomínkách zpěčuje jakémukoliv spojení svého románu s Nabokovovým jménem.

Ale tím náš lov v těchto vodách nekončí. Za pozornost stojí ještě jeden dotek s českou exilovou literaturou. Když v roce 1974 odchází do exilu Milan Kundera, žije už Nabokov čtrnáct roků ve Švýcarsku, kde v roce 1977 umírá. Ti dva se nikdy neseťkali a na první pohled není patrna žádná spřízněnost: Kunderův „racionální jazyk“ oproti Nabokovovu obraznosti přetíženému textu! A přece, tu trýzeň z emigrace a bolest z nemožnosti návratu, jak ji známe z Nabokovových povídek, vyslovil Kundera stejně objektivně a s obdobnou kompenzační zázračností v románě *Kniha smíchu a zapomnění* a v *Nevědění*. A vykupitelská role umění, tak jak ji chápe Nabokov, má svůj protějšek v tom, čemu říká Kunderovo „náboženství románu“. Oba jsou mis-

try ironie, sebeironie, mystifikace, cítí obdobnou nechuť k Dostojevskému, k textům zalykajícím se citovou hysterií, proto ten jejich zdánlivý chlad a zdánlivá nezúčastněnost, a prožívají stejné znechucení nad cizími překlady svých textů a oba pak jako spisovatelé opouštějí mateřštinu. A odvažují se tvrdit, že Kunderův první francouzsky psaný román, *Pomalost*, je mimo jiné i autorovým vědomým či nevědomým holdem Nabokovi nejen pro onen rozverný entomologický motiv s českým entomologem Čechořípským, ale především pro objevné prostupování rozdílných literárních textů a časových a významových rovin a taky pro hru s případnými interpretacemi.

Když k nám někdy v druhé polovině osmdesátých let doputovalo torontské vydání *Nesnesitelné lehkosti bytí*, poučoval mě kdosi, že Milan Kundera je cynický autor, jehož román je čistou kalkulací na úspěch u francouzského publika: hodně sexu a trocha rádobyfilozofie, která má ve čtenáři vyvolat pocit, jak snadno je dosažitelný Nietzsche i Parmenides. A svůj morální soud doložil historkou, která měla předvést, jakým cynikem je Kundera, a přesvědčit mě, že takový člověk přece nemůže psát dobré romány. Ach to nenávistné moralizování, které u nás patří k tradičnímu pohledu na literaturu! A tady se tak obloukem vracím k Putnovu soudu nad Nabokovem, „cynickým frackem“, a morálnímu soudu nad jeho „chladnými a vykalkulovanými romány“.

Jakkoliv je mi srozumitelná a velice blízká motivace povídky *Vyhubení tyranů*, která otvírá třetí povídkový

soubor v nakladatelství Paseka, považují ji za politický pamflet, tedy za jeden z těch slabších Nabokovových textů, a kdybych naproti tomu měl uvést povídku, kterou mám obzvláště rád, musel bych sáhnout po předchozím svazku povídkového souboru a po jeho úvodní povídce, po *Aureliánovi*. Je to ironický a karikатурní autoportrét Nabokova-entomologa, komický i mučivý autoportrét snílka – náruživého sběratele motýlů a jeho snu o motýlí lovecké výpravě. Ale pro pozorného čtenáře to může být i jeden z klíčů k porozumění Nabokovově tvorbě, protože tím aureliánem čili snílkem („...měl patřit k zvláštní odrůdě snílků... jimž se za dávných časů říkalo ‚aureliáni‘ – snad kvůli motýlím kuklám, těm ‚drahokamům přírody‘, které tak rádi objevovali... nad zaprášenými kopřivami u polních cest...“) není jen Nabokov-entomolog sbírající „drahokamy přírody“, ale i Nabokov-spisovatel vybrušující ve své berlínské, pařížské, americké a švýcarské dílně taky docela jiné drahokamy.

## **Jerzy Kosiński, nepietní portrét**

Výstřel z křižníku Aurora má ve svých dalekosáhlých následcích jednu nespornou zásluhu: významné obohacení americké literatury. Emigranti Rus Vladimír Nabokov a Polák Jerzy Kosiński darovali americké literatuře své zázračné talenty, přičemž slovo dar má, jak víme od Nabokova, své bohaté konotace. Darovali totiž nakonec víc než jen talenty. Ale zatímco Nabokov se

spokojil jen s jediným „marketingovým tahem“ (a *Lolita* se stala i jeho prokletím), celé Kosińského románové dílo je neseno stále znova a znova explodujícím skandálními životními příběhy, který na nějaký čas převáží i nad jeho dílem, aby se nakonec uzavřel drastickou sebevraždou spisovatele, který po obrovském počátečním úspěchu už pak jen vyprodával svůj talent (ostatně tragédie nejednoho talentovaného autora, tady až myticky zviditelněná).

Janusz Głowacki, polský spisovatel žijící v New Yorku, napsal z velkého odstupu (po devatenácti letech od Kosińského sebevraždy) své nepietní, ale emocionálně zjitřené rozloučení s Kosińským (*Good night, Džerzy*) formou inspirovanou jeho románem *Kroky*. Totiž nechronologicky řazenými scénami oživovanými setkáním nejvykřičenějších banalit s nejuvážlivějšími bizarnostmi, přičemž tahle románová koláž nepostrádá ani Kosińského sadomasochistické a makabrozní výstřelky, ani jeho kruté sarkasmy a okamžité zpochybnění všeho řečeného.

Głowackého scénická koláž je vystavěna kolem nápadu vyprávět vše jako připravovaný filmový scénář o osudech Džerzyho, kde jsou ukázky z toho scénáře i pochybnosti vyslovované literárním agentem, režisérem, producentem i autorem a do něhož sám Džerzy vstupuje nejen jako postava, ale i jako společník projektu svými sugestivními mystifikacemi a jehož minulost se tu čiperně převléká s jeho posmrtnou budoucností. A jsou tu scény doslova jak vykradené z Kosińského románů, třeba apokalyptický sestup do newyorského

„sadosochistického ráje“. Takže nejen fabule Głowackého románu, ale taky jeho forma obšlehnutá z Kosińskiego *Kroků* vyslovuje příběh spisovatele, jehož posedlost udržet se nepřetržitě a za každou cenu (!) na nejvyšší příčce úspěšnosti ho připraví nejen o talent, ale i o život. Głowackého umně napsaný román si vůbec nezadá s Kosińskiego *Kroky* a mystifikující a vše zpochybňující Kosińskiego životní optika je zde vyslovena ve spoustě detailů, kde se na jedné straně setkáme se všemi zlými útoky na jeho dílo, označujícími jeho romány za pouhé „sadistické sračky“ a jejich autora za spolupracovníka CIA a také předvádějícími jeho soukromý sadosochistický salon s bičí a speciálními erotickými nástroji a nepomíjejícími ani domněnku, že Džerzy spal se svou matkou jako jeho autobiografický hrdina v románě *Schůzka naslepo*, aniž jsou tyto domněnky dostatečně zpochybněny, potažmo jsou zpochybňovány jenom pyramidou na sebe se vršících zpochybňování. Na druhé straně je zde rovněž spousta nejrůznějších bizarních detailů, které mají s Kosińským společně pouze to, že rezonují s jeho mystifikační optikou, například historka o zaživa pohřbeném Gogolovi a jeho nadsakující rakvi, a jen tak mimochodem se dozvíme, že básník Josif Brodskij, nositel Nobelovy ceny, spoluvlastnil na Manhattanu hospodu a Miloš Forman natočil *Valmonta* místo *Nebezpečných známostí*, protože se dostavil pozdě na schůzku s producenty a přišel tak o filmové hvězdy. Navíc je Głowackého román taky živým bedekrem s užitečnými turistickými informacemi ze současného New Yorku, včetně jeho pochybného



„zákulisí“. Ale dotknout se tajemství Kosińského *Nabarveného ptáče*, toho románu vyslovujícího šílenství zla v lidských duších, to se Głowackému nepodařilo. Však to mu nezazlívejme, to se, pokud vím, nepodařilo dosud nikomu. Džerzyho skandální životní příběh skončí jednou petitem v poznámkách hluboko pod čarou, ale *Nabarvené ptáče*, ta přízračná odysea putování tím nejbanálnějším a zároveň nejhrůznějším zlem, to makabrozní zrcadlo nejen 20. století, zůstane navždy nejen s námi, ale taky s těmi, co přijdou po nás.

### Ivan Vyskočil anebo Červen je zvláštní měsíc

Ivan Vyskočil a Milan Kundera jsou protinožci, svou tvorbou na opačných pólech a usilující o cosi, co je tomu druhému na hony vzdáleno. Setkat se s protinožcem je vždycky dobré, ledasco je pak zřetelnější, autorská identita čitelnější. V nejčastěji citované Vyskočilově větě, jíž se otvírá knížka *Kosti*, autor přiznává, že ho „vzrušuje pomíjivost vyprávění a sužuje definitivnost napsaného“. Jinak řečeno, literární text je pro něho jen variantou záznamu nezaznamenatelného. Milan Kundera naopak usiluje o co nejdefinitivnější přesnost napsaného, o jakýsi absolutní text, v němž už nelze změnit ani čárku. A tak například Vyskočilova *Cesta do Úbic* měla jedenáct verzí a z té jedenácté pak, jak mi Vyskočil napsal, „vznikla verze dvanáctá a třináctá, verze pro mne v mnohém překvapivá, když předtím pátá a šestá byla už zveřejněna“. A podobně se děje

s každým Vyskočilovým textem. Naproti tomu vím od švýcarské bohemistky Zuzany Rothové, jedné z Kunderových překladatelek, jak Kundera přísně dohlížel na překlady svých románů, jak se překladatele natrápil na té cestě k přesnosti překladu, neboť vyskočilovská úzkost z „definitivnosti napsaného“ má svůj protějšek v kunderovské úzkosti z nedefinitivnosti literárního textu, kdy se autor ze zoufalství nad nepřesností překladů vracel k přepracování českého (a později francouzského) originálu. Takže paradoxně i Kunderovy texty mají vždycky nakonec více verzí. Neboť právě tou úzkostí z **definitivnosti** a **nedefinitivnosti** se oba autoři dotýkají, jsou jak Janus dvou tváří, jenž zároveň otvírá dvě různé brány.

Ale jak Vyskočil, tak Kundera se vlastně svým způsobem pokoušejí o totéž, oba se totiž snaží zachytit pohyb, ale každý trochu jinak, rozdílným způsobem. Kundera je konstruktér, který pohyb rozfázovává a potom hledá způsob, jak fáze oživit. Vyskočil zas předvádí pohyb jakoby na jediné fotografii, pohyb co „žízňovou čáru“. Pro Kunderu je to pohyb příběhu (i jeho eseje mají příběhovou stavbu), jenž je, všimněte si, konstruován od pointy, z níž pak zpětně běží příběhové fáze (nejnáznorněji je to vidět na konstrukcích *Směšných lásek*). Něco takového je Vyskočilovi hodně vzdálené, ba cizí. Nezajímá ho konstrukce a příběh je pro něho spíš jen záminkou (i když fascinující záminkou!) k vyprávění, hranému vyprávění, a proto je nejednoznačnost mateřským znaménkem jeho příběhů a pointa nemůže být východiskem, protože se proměňuje s každou další

verzí vyprávěného představení, hraného vyprávění, scénického pohybu.

Další příklad. Jak pro Vyskočila, tak pro Kunderu je **varianta** tím nezákladnějším pojmem, ale znamená přitom zase dvě naprosto rozdílné věci. Jak už řečeno, Vyskočil představuje své příběhy (ať už v představe-  
ních či literárních záznamech) v početných variantách a právě jejich spontánní variovatelnost je to, co bylo vždy v centru Vyskočilovy tvorby, co ho elektrizovalo. Kundera zase pracuje s dokonalými konstrukcemi-variantami svých existenciálních témat. Tak například ve svém francouzském románě *Ignorance (Nevědění)* svě-  
řuje svým postavám příběhy různých variant lidské nezralosti, nešťastného nevědění, které pak poznamená lidské osudy. Ale nejdůležitějším tématem celku Kunderovy tvorby je pak samotná práce s variacemi, a to napříč celým jeho dílem, od prvních doteků s existenciálními tématy (ve *Směšných láskách*) až po jejich virtuózní, do detailů promyšlenou skladbu v románech (i v esejistických knihách). Kdežto Vyskočilovo scénické variování, to je pokus dobrat se s hereckými společníky a taky za žádoucí spoluúčasti diváků, ať už má podobu jejich oslovování anebo naopak toho, čemu Vyskočil říká „veřejná samota“, tedy ozvlášt-  
nění scénického prostoru jeho (s diváky dohodnutým) zostrovněním, dobrat se jádra, smyslu, významu příběhových témat, pokaždé překvapivě jinak. A tak je to pokus, který má podobu spontánního virtuózního hereckého „muzicírování“, blízkého svou improvizací například jazzu. Ale Vyskočilovu i Kunderovu virtuozitu,

oba tak vzdálené postupy, sblíží je záliba v magické hře s vyprávěním, o překot se vzdalující rigidní a vyčpělé tradici české realistické literatury, propadlé v poválečných časech *sorele* (socialistickému realismu) a teď zas tomu, čemu říkám *korela* (konzumní realismus). Takže už dlouhý čas hledím uhranut na ty dvě tak rozdílné cesty svých Mistrů a říkám si, kdyby je tak bylo možné spojit.

Patřím k onomu houfu Vyskočilových obdivovatelů, kteří se nikdy nestali Vyskočilovými společníky, ale které setkání s ním přivedlo na jejich vlastní cestu. A setkání, to je nejzákladnější vyskočilovský pojem.

Takže teď ve zkratce o svém setkání s Vyskočilem.

„Rád Vás uvidím, přivítám. Bydlíme na Hanspaulce, jestli tušíte, kde to v Praze je, to se jede od Švermova mostu autobusem 125 na Bořislavku a vystupuje se na zastávce Na Dyrince. V telefonním seznamu jsme jako Vyskočilová Eva, PhDr., CSc.“

Bylo to v roce 1967 a byla to (z Brna do Prahy) jedna z mých nejdůležitějších cest v životě. Jsem zapřisáhlý introvert, který se setkáním a cestám zásadně vyhýbá, ale po přečtení knížky *Kosti* a předtím *Posledního dne* v Repertoáru malé scény jsem bezpečně věděl, že tento typ vyprávění (vznikajícího přímo před očima čtenáře), to je to, co mě na literatuře nejvíc zajímá. Vyvinul jsem u sebe nebývalou aktivitu. Zašel jsem si do brněnského rádia, kde mi tehdejší redaktor, spisovatel Miroslav Skála, půjčil rozhlasový magnetofon, tenkrát ještě těžkou kysnu, a jel jsem natočit rozhovor o happeningu. Dnes si z toho pamatuju už jen povídání o Milanu Kní-

žákovi, jak ho Vyskočil s Chalupeckým vytáhli z bryndy, když co znalci u soudu prokázali, že jeho aktivity jsou umění a ne politické provokace. A pak jsem poslouchal dlouhý vyskočilovský příběh o komsi, kdo jezdil kamsi na bicyklu, a když pak jednou musel pěšky, tak tu krajinu nepoznával a stalo se mu cosi nepatřičného, co si už ale z toho příběhu nepamatuju. Byl to jeden z těch příběhů, které v tom čase Vyskočil marnotratně rozdával. I byl jsem chycen.

A tak začala dlouhá korespondence s Vyskočilem, která přemostila jeho i má nejhorší léta a provázela mě i v tom čase, kdy jsem se v Brně, napřed v Horizontu, pak v klubu na Křenové, vídal s Nedivadlem. Byl to – z obou stran – jakýsi komentář těch setkání s Nedivadlem, ale dnes jsou to taky kukátka (a tady z těch kukátek alespoň střípky!) do Vyskočilovy každodennosti v „normalizaci“:

„Tak to vidíte! Místo v Brně na Křenové, na což jsem se velice těšil, jsem ještě včera byl ve špitále s podezřením na infarkt. To, že jsem se složil, nemoha popadnout dech...“

„Nemohl jsem dělat v Praze od roku 1977, protože jsem nepodepsal Antichartu. A Pavlík podepsal, beze mne dělal a mohl dělat dosti hojně. Jelikož bývalo třeba zdůvodnit, proč nedělá se mnou, zdůvodňoval to po svém...“

„A taky chodím na houby. Přesněji, chodím hledat brejle na to místo, kde jsem je loni – nebo snad předloni? – při hledání hub ztratil. A při tom hledání brejlí obvykle najdu ty houby...“

„Naše hraní v Praze skončilo, prý z důvodu adaptací. Ještě tam ale žádné adaptace nezačaly a kdoví kdy začnou. Tak má člověk zase utrum a zase právě ve chvíli, kdy to, na čem dělá, se přece jen začíná trochu měnit a hýbat. Pokolikáté už takové ničení?...“

„Chtěl bych koncem června udělat v klubu na Křenové dva takové rekapitulační večery nazvané *Vzpomínka na Redutu*, podle *Vzpomínky na Miláno*. Byl by to návrat jak k pitomostem, k naivitám a neumění, tak i k některým ponukám a možnostem, které stále stojí za to a zůstaly nevyužity...“

„Červen je zvláštní měsíc. Když svítí slunce, mám ho z celého roku nejraději...“

„To znamená překonat, zrušit onu konvenční a rigidní pozici dvojice komiků nebo humoristů a vytvořit a rozvíjet situaci přátel, která jediná umožňuje otevřenou, společnou a vzájemnou, smysl v nesmyslu objevující a zkoumající hru...“

„Plány a přání na léto se mi opět hatí. Počasí mě pokrývá vlhkou a slizkou patinou. Skoro nejsem...“

„A to se ještě na mne valí film s Esterkou Krumbachovou. Je to pro Švejcary, o hodináři Bürglim, co žil taky na dvoře Rudolfa II., a já bych tam měl dělat toho Bürgliho...“

„Stále víc chápu a ctím a obdivuju Jakuba Demla, to jeho všepsaní a všezveřejňování, tu jeho hru, dramatickou hru, a závidím mu, neboť právě s ním si uvědomuju nezměřitelnost poměrů, nepodobnost doby. Kdy za osmnáct let udělám snad tolik jak on tak za tři roky? A to je asi ten poměr poměrů...“

„Pozdravuji Vás srdečně z jakési mezinárodní divadelní dílny v Scheersbergu, kde mě – kupodivu – chtějí jako lektora a kam jsem – rovněž kupodivu – směl zavítat. Taky bych byl rád, aby tento pohled pro Vás platil jak permanentní vstupenka v tyto kraje.“

„Prý to provádí trojice nebo čtveřice, ve které jsou dva z ministerstva vnitra – ti se taky legitimují a zajímají se nejen o repertoár, ale i o to, jaké obecnstvo tam chodí – a další dva, prý hygienik a požárník. Pak to uzavrou z nějakých těch technických, hygienických a bezpečnostních důvodů. A nejspíš asi kvůli nám, protože diskotéky a jejich obecnstvo tuhle jejich péči nevyvolávají a nepřivolávají...“

„Minulou neděli na *Haprdánsovi* v hledišti, kde je skutečných – i s přístavky – 140 míst k sezení (a žádná k stání), se sešlo asi 180 diváků, z nichž 155 mělo regulární vstupenky. Tolik jich normálně prodali! Jak se tam dostali ti přespolečtní, nevím. Ale jak jsem se doslechl, nejspíš prodávají a pouštějí za úplatu, do své kapsy. A to všechno nám ve vhodnou chvíli bude přičteno k tíži...“

„Velice Vám děkuju za to, jak pěkně jste o mně napsal do Lidovek. Je to velká pomoc v tom boji, do kterého jsem se na stará kolena pustil. Je to boj o smysl DAMU a tím i o smysl mého působení na ní. Je to boj s bezcharakterností, co se jí říká pragmatismus. Tady, šest let po převratu, jako kdyby si většina nevšimla, jako kdyby zapomněla, že došlo k převratu. A že by snad bylo na místě věci koncipovat a dělat jinak, než jak se to zavedlo od Vítězného února. Pár lidí, těch

nejkřiklavějších případů, se jako vyměnilo, ale právě tolik – ne-li více – nově příšlých se otrávil, znechutilo, ubilo. Poškozuji se a mrzačí studenti, když systém školy zůstává při starém. Dokonce i v tom, že to, s čím jsem na tu školu přišel a co dělám, se snaží nejen izolovat, nýbrž i likvidovat. A mám za to, že je třeba o tom psát a zveřejňovat to...“

„Vyškaredil jsem se a už zas jakžtakž funguju. Totiž sklízím angrešt, rybíz, třešně, višně a taky zavařuju. A práce, výsledky, úspěchy jsou krásné, viditelné, kvantifikovatelné. A užitečné. To je úleva!...“

Velice zvláštním setkáním, kdy jsme si totiž s Vyskočilem prohodili role – on byl divákem a já hercem, režisérem a autorem – bylo představení mého „bytového divadla“ v květnu 1978 v Brně-Židenicích. Přijal mé pozvání a přišel tam s Vlastou Špicnerovou a Pavlem Boškem. Setkali se tam i se spisovatelem Janem Trefulkou a s bytem málem po strop nacvaknutým mladými lidmi. Představení inspirované také „teatrem osobním“ Mirona Białoszewského mělo s Nedivadlem společný důraz na spontánnost, hravost, nedefinitivnost.

Setkání s Nedivadlem se mi stále vrací v mých vlastních knížkách a hrách. Román *Herec*, připsaný Ivanu Vyskočilovi, je pokusem porozumět tomu, co to vlastně je herecká identita, otázka, kterou zneklidňujícím způsobem Vyskočil stále znova opakoval ve svých nedivadelních představeních. Pochybnosti o herecké identitě jsou taky tématem mé divadelní hry, jež měla premiéru před deseti lety v Městském divadle v Brně. A v jiné mé



hře, inscenované letos v Opavě, jsem zas využil techniky psychodramatu, jež je běžnou součástí Nedivadla.

Jsem si jistý tím, že Ivan Vyskočil je vedle Bohumila Hrabala a Milana Kundery nejdůležitější osobností poválečné (a nejen) české kultury. I při nejlepší vůli bych se nedokázal vyhnout jeho vlivu, ale snažil jsem se od něho naučit tomu nejdůležitějšímu, spontánnosti, hře s vyprávěním, otevřenosti. A už provždy zůstanu jeho žákem.

## **Julio Cortázar, hledač opravdovosti**

Současná argentinská literatura představuje hodně zvláštní fenomén i v celku tak osobité hispanoamerické literatury. Důvodů je povícero, ale nejnápadnější je ten, že přestože možná neexistuje významnější jihoamerický spisovatel, který by aspoň nějaký čas nežil v Evropě, buď jako exulant, anebo co emisar, je velké argentinské literární trojhvězdy, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato a Julio Cortázar, snad nejevropštější z celé hispanoamerické literatury. Nejzřetelněji je to znát na tom, že u těchto spisovatelů už nelze mluvit o magickém realismu. Zatímco v magickém realismu se využívá etnických mýtů a jejich archaické obraznosti k pohledu na současné i obecně lidské, Borges, Cortázar i Sabato postupují opačně a přenášejí zkušenost avantgardní a postavantgardní evropské a zvláště pak francouzské literatury do svého prostředí a její optikou se dívají i na argentinské dějiny a argentinskou

přítomnost. Pokud jde o Ernesta Sabata, zasloužilo by si mé tvrzení obsáhlou studii (Sabatova surrealistická imaginace je blízká magickému realismu právě v doteku s mýty), ale u Julia Cortázara není pochyb o tom, že je ze všech jihoamerických spisovatelů nejvíc ovlivněn francouzskou literaturou, a to od jejího surrealismu přes existencialismus a věcnost „nového románu“ až k patafyzickému dadaismu a oulipovské poetice. Cortázar je nejfrancouzštější, ba přímo nejpařížtější z jihoamerických spisovatelů a jeho dílo je dnes už součástí i francouzské literatury stejně jako dílo Milana Kundery, s nímž ho spojovalo například i to, že také jemu udělil prezident Mitterrand osobně francouzské občanství, a taky jeho přátelství s Kunderou. S Cortázarovou tvorbou jsme se začali seznamovat mnohem dříve než s tvorbou Borgesovou a Sabatovou a svou roli tady jistě sehrálo i Cortázarovo sblížení s Castrovou Kubou a jeho, jak to nazvat, estétské levičáctví. I v tom byl Cortázar spíš francouzský než argentinský, nezapomínejme na Sartrovo opojení kubánskou revolucí. Pro nás je ale rozhodující, že Cortázarovy sympatie k levičákům nepoznamenaly nijak výrazně jeho dílo, vždy si přísně hlídal svou tvůrčí svobodu.

Julio Cortázar se narodil roku 1914 v Bruselu, prožil pět let dětství v Evropě a tam se také natrvalo vrátil v roce 1951 jako překladatel a tlumočnický UNESCO. Zemřel v roce 1984 v Paříži na leukemii a je pohřben na montparnasském hřbitově, tedy ve společnosti Baudelaira, Maupassanta, Brâncușiho, Sartra a Anděla věčného spánku sochaře Horace Dailliona.

Cortázarovo dílo k nám začalo pronikat od poloviny šedesátých let a už v devadesátých letech u nás fakticky zdomácnělo a má zde početnou obec obdivovatelů i vyznavačů a Cortázar patří i mezi českými čtenáři ke kultovním autorům. Původně díky Antonioniho filmu *Zvětšenina*, inspirovanému Cortázarovou povídkou *Babí léto*, u nás pohotově přeloženou, a později pak zásluhou románu *Nebe, peklo, ráj*, jehož bezmála utajené vydání z roku 1972 (v malém nákladu a bez uvedení jména překladatele i autora doslovu) vedlo ke vzniku tajného Cortázarova fanklubu. Shrňme: v roce 1990 vychází v Odeonu obsáhlý výběr z Cortázarových povídek *Změna osvětlení*, podstatně rozšiřující výběr *Pronásledovatel* z roku 1966. V roce 1991 v Mladé frontě žánrově nezařaditelná knížka patafyzických textů *Jistý Lukáš* a v roce 2004 rovněž v Mladé frontě „texturologie“ *Příběhy o kronopech a fámech*. V roce 2001 konečně i reedice románu *Nebe, peklo, ráj*, zase v Mladé frontě, rozšířená tentokrát o části potlačené v roce 1972 normalizační cenzurou. A v roce 2002 *Konec hry* v brněnském nakladatelství Julius Zirkus. Totéž nakladatelství vydá pak v roce 2004 Cortázarův povídkový soubor *Ten, kdo chodí kolem*.

*Konec hry* je po *Bestiáři* Cortázarovou druhou povídkovou knížkou a v argentinském kontextu se tak její autor rokem 1956 zařadil do tzv. laplatské fantastiky, jejímž nejtypičtějším představitelem je i u nás dobře známý Adolfo Bioy Casares (*Morelův vynález*) a jejíž současnou podobu reprezentuje například Argentinec Pablo De Santis, uvedený k nám románem *Smrtící překlad*.

Cortázarovy první povídkové knížky obsahují nepochybně především fantastické příběhy, ale to je jen hodně neúplná charakteristika. Tak jako Jorge Luis Borges vykročil z laplatské fantastiky k evropské postmoderně a stal se jejím prvním a dodnes vedle Umberta Eca nejvýraznějším představitelem, tak i Julio Cortázar velice rychle opustil klasickou fantastickou povídku, aby se z něho stal autor, jenž co nejdůsledněji rozbíjí příběhový kánon, protože ho stále víc cítí jako umělý, jednou provždy vykonstruovaný a dnes už uplatnitelný jen v podbíživé, komerční literatuře. Mezi Cortázarovými povídkami v dalších jeho knížkách se jen výjimečně najdou takové, které postupují od expozice přes dějovou gradaci k završující pointě. A i v těch několika výjimečných je vždy příběh aspoň nějakým způsobem zpochybněn, nabízí více interpretačních možností.

Takže jakých nových vypravěčských postupů použil ve svých povídkách a románech? Pokusil se nahradit zavedenou konstrukci klasického příběhu něčím autentičtějším, čímsi opravdovějším, co z literatury natahuje tykadla do skutečnosti. Tedy mozaika, koláž, montáž, postupy blízké dadaismu, surrealismu, patafyzice ale i oulipovské poetice. Oulipovskou poetiku známe u nás z překladu románu *Život návod k použití* Georgese Pereca, kde románovou stavbu, odvozenou z plánu činžovního domu, doplňuje systém rejstříku, s jehož pomocí si čtenář z Percova románu sestaví svou vlastní knihu. A tady se s užitkem pozastavme. Georges Perec byl totiž největším z mistrů oulipovské poetiky, jejíž estetický půvab spočívá v přísném dodržování vykon-

struovaných pravidel, ať už jazykových (například palindromy, věty, které čteny tak i naopak dávají stejný smysl) či kompozičních (mimetické stavby románů: kompozice románu může tak napodobovat lidské stavby i přírodní útvary, ale také se může podřídít nějakému hernímu schématu). I Julio Cortázar si totiž ve svém románu *Nebe, peklo, ráj* hraje s oulipovskou poetikou, a to hned na několikery způsob: podřídí kompozici hernímu plánu, nabídne přísně joyceovské i ionescovské hry s jazykem a vede své postavy k takřka nepřetržitému provozování nejrůznějších rituálů, obřadů a her, z nichž by měl radost Alfred Jarry i Boris Vian. Cortázarův román je úporným hledáním opravdovosti a důraz je především na tom hledání. A aby čtenář měl i fyzický pocit, taktilní zážitek hledání, musí knihou na přeskáčku listovat, jak ho k tomu vede autorův návod k četbě, což je obdoba Perecova rejstříku na konci románu, vybízejícího čtenáře k sestavení své knihy. A to vše se v různé míře týká i Cortázarových povídek. Ale inspiraci hledá například i ve výtvarném umění, v tom stejně úporném hledání autentičnosti, jež se projevilo v mezních aktivitách, happeningu, fluxusu, později pak v performanci, tedy v čemsi, co se pohybuje kdesi na hranici umění, aby tam vneslo nový nápor opravdovosti, aby znovu nabouralo estetické konstrukce. A všimněme si v těch souvislostech například titulní povídky v knížce *Konec hry*. Není to tak náhodou sugestivní popis jakéhosi magického happeningu? A o tři desítky let později, na konci svého života, Cortázar sepsal a se svou poslední láskou, kanadskou fotografkou Carol

Dunlopovou, nafotografoval, ale především prožil knihu *Atonauti kosmomagistrály aneb Nadčasová cesta Paříž–Marseille*, jejíž vznik, živý proces jejího vzniku, se stal, jak sám autor říká, „zenovým aktem“ a příkladem blízkým i principům konceptuálního umění. Nuže, v povídkovém žánru našel Cortázar novou šanci pro autentičnost a opravdovost tak, že strukturu příběhu vystřídal strukturou rituálů, obřadů a her, a vrátil se tak k čemusi, co je nejen na počátku každé lidské ontogeneze (dětství je rájem rituálů, obřadů, her), ale zřejmě i v počátcích lidské historie. Ubral na dějové dynamičnosti, aby o to víc zintenzivnil dynamičnost okamžiku, metafyzický zážitek chvíle, té klímovské *uteřiny věčnosti*.

V povídkové knížce *Konec hry* je už naplno přítomna cortázarovská poetika, ale přitom ještě zůstává zastřešena laplatskou fantastikou. Povídka *Spojitosť parků*, to je bludný kruh, hra s kostkami fikce a reality: čtenář knihy nalezne v ní sebe samého čtoucího knihu. V povídce *Zakryté dveře* zas není zcela jasné, jestli to, co hotelový host slyší z vedlejšího pokoje, není jen součástí jakéhosi zneklidňujícího rituálu. V povídce *Posezení* pak nahlížíme korespondenční špehýrkou do tajemných her jakýchsi smrtících společenských intrik. A tak bych mohl pokračovat. A ještě tady stojí za zmínku, že Cortázar vysloveně plýtvá nápady. Například krátká povídka *Žlutá květina*. Tentýž nápad totiž mnohem později rozvine Ira Levin do obsáhlého a dějově atraktivního románu *Hoši z Brazílie* o klonovaných Hitlerrech. Zatímco Cortázar se v *Žluté květině* soustředil

na jediný detail: variování náhod a nehod v dalších reinkarnacích téhož osudu, což v nás vyvolává mrazivý zážitek determinace našich životů.

A na závěr jeden autentický příběh. Počátkem tohoto století prošla Argentina zlou ekonomickou krizí, ale ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století vyplouvaly z Evropy do Buenos Aires lodě s těmi, co tam hledali blahobyť a prosperitu. A na jedné z nich byl i bratr mé matky Alex. A na počátku tohoto století se Alexova dcera, má sestřenice Emilia Elsa, vrátila i s provdanou dcerou zpátky do Evropy, napřed do Itálie, pak do Německa, přičemž se stavila i v Česku. Není to žádná intelektuálka, a přesto dobře zná Borgese i Cortázara. Vysvětlila mi, že argentínští spisovatelé jsou pro Argentinec knížaty ducha. Jistý český politik (ten s chilským perem za kloboukem a s obludnou amnestií v zadní kapse) by k tomu nejspíš řekl, že právě proto byla Argentina na čas ekonomicky rozvrácenou zemí.

## Co nejstručnější portrét J. L. Borgese

„Nejhloupější pokušení, jakému může umění člověka vystavit, je počínat si jako génius,“ praví Jorge Luis Borges v povídce o bombajském advokátu-spisovateli, jenž zkazí druhou verzi svého detektivního románu tím, že ten příběh posune do „mystického vytržení“, mnohovýznamné alegorické roviny. Kompoziční postup J. L. Borgese je právě opačný – sestavuje totiž z výstředních

teologických bizarností a z mystického materiálu, ale i z ontologických a gnozeologických interpretací, napínavé příběhy, které si nezadají s detektivkami, jestli už přímo nevariují jejich základní principy. Nevím sice, jak by se dal třeba charakterizovat právě tento typ autorského „pokušení“, ale zato vím zcela určitě, že Borgesovy *Artefakty* (jež mám z jeho tvorby nejraději) jsou mistrně vyprávěné povídky. O Borgesovi lze samozřejmě mluvit v souvislosti s literárně kultivovanou západoevropskou (ale i orientální) filozofií a Kamil Uhlíř, jeden z Borgesových překladatelů, používá zde například půvabně rozvinutý termín „estetická využitelnost solipsistického postoje“, a odkazuje tak na Schopenhauera, Berkeleyho a Humea. Přitom platí, že jakýkoliv filozofický systém je pro Borgese „jen podřízením všech aspektů vesmíru jednomu z těchto aspektů“ – což je taky princip, ba i rozmnožovací pud všech samoučelných a bizarních filozofických soustav, které jsou tožné co do kvality, protože „každá filozofie je a priori dialektickou hrou“. Tento de facto pohrdavý vztah k filozofii, vlastní obyvatelům perfektně „vymystifikovaného *Tlönü*“ (mystifikace coby veřejné tajemství božského tvoření), charakterizuje Borgese spíš než co jiného. V *Artefaktech* najdeme ovšem i stránky, které nám okamžitě vybaví jazyk i iluze velkých francouzských encyklopedistů, vyznavačů „ratio“, ale i tajných a neřestných ctitelů nevyslovitelných „imago“, a stačí se jen na chvíli poddat podmanivému rytmu Borgesových vět, jeho románsky kroužené syntaxi, a jsme vzápětí ztrestáni jako ten pošetilý Asterion, důvěřivý Minotaurus,



čekající na své vykoupení: to nepřichází nikdy zvnějšku, každá filozofie zůstane nakonec vždycky jen mystifikací, každá, na kterou jen čekáme v tom našem soukromém bludišti.

A teď už mi zbývá jen dodat, že tohle všechno není vlastně vůbec důležité, a říká-li Borges něco o smyslu filozofie a jejím labilním a stále se obrozujícím poslání, tak pak to říká jen tak docela mimochodem, bezděčně (na naše vlastní riziko) a čistě z fabulační potřeby – jako impulz či katarzi příběhu. Co se pak žánru týče, připomněl bych ještě Bradburyho. Ovšem Borgesovy „bradburyovské“ povídky (*Kruhové zříceniny*, *Tajný zázrak*, *Funes, muž se zázračnou pamětí* atd.) byly poprvé publikovány na počátku čtyřicátých let, dávno před Bradburyho první bradburyovskou povídkou – a předčí je nejen v kouzelné invenci, ale i v čtivosti. Navíc má Borges ještě jeden vzácný dar, k němuž sám říká: „Psát tlustospisy, rozvádět na pěti stech stránkách myšlenku, kterou lze dokonale vyjádřit jen v několika minutách, je namáhavá a vysilující pošetilost. Lépe je předstírat, že takové knihy už existují, a podávat jejich stručný obsah či komentář k nim.“

Těch čtyřiatřicet povídek *Artefaktů* je totiž možno chápat právě jako komentáře a stručné poznámky ke všem knihám kompletní babylonské knihovny (z povídky *Babylonská knihovna*), v níž jsou i knihy dosud nenapsané, všechny knihy minulé i budoucí, imaginární i pošetilé. Přičemž se tu odvolávám na Borgesův výklad transfinitních čísel (povídka *Alef*), v nichž celek není větší než některá jeho část.