

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Magdalena Antonia Reuter

**Podmínky exilu: jazyk, text a historie
u Libuše Moníkové a Milana Kundery**

**Conditions of Exile: Language, Text and
History in the Works of Libuše Moníková
and Milan Kundera**

Praha 2012

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Konzultant práce: PhDr. Ondřej Kavalír

Za inspirativní připomínky a komentáře ke zpracování této diplomové práce, vstřícnou podporu a ochotu velice děkuji prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. a PhDr. Ondřeji Kavalírovi. Za jazykovou korekturu a trpělivost patří můj vděk Michaele Vobořilové.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne _____

.....

Magdalena Antonia Reuter

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá vymezením termínu exilu a jeho podmínkami, dále se práce věnuje dopadům této životní zkušenosti na tvorbu spisovatelů, zvláště pak problému psaní v cizím jazyce a roli překladu. Konkrétně předkládaná práce vychází z literárních děl Libuše Moníkové a Milana Kundery. První kapitola blíže představuje celkové výzkumné pole a výskyt spřízněných témat v díle obou autorů. Další dvě kapitoly se věnují jednotlivým aspektům tvorby podmíněným exilem – jazyku a překladu i korelaci mezi textem a historií. Poznatky z analýz provedené v rámci této diplomové práce se vztahují nejen na jednotlivé autory, nýbrž je lze také uplatnit ke zpřesnění a doplnění obrazu české literatury druhé poloviny 20. století, pro jehož pochopení je fenomén exilu zcela zásadní.

Klíčová slova

exilová literatura, Milan Kundera, Libuše Moníkové, Pražské jaro, překlad.

Abstract

This diploma thesis aims to demarcate the term “exile” and its conditions, further the thesis explores the impacts this experience has on a writer’s work, especially the problem of writing in a foreign language and the character of translation. Concretely the present thesis is based on the literary work of Libuše Moníková and Milan Kundera. The first chapter examines the general research field in detail and the occurrence of related themes in the production of both authors. The following two chapters treat individual aspects of work created under the condition of exile – language and translation on the one hand, the correlations of text and history on the other. The findings of all analyses performed within this diploma thesis relate not only to the individual authors, but can be employed to specify and supplement the over-all picture of Czech literature of the second half of the 20th century, as the phenomenon of exile is essential for the understanding of this specific period.

Keywords

Literature in exile, Milan Kundera, Libuše Moníková, Prague Spring, translation.

Obsah

Obsah	6
Úvod.....	8
1 Exil	10
1.1 Dvojí vize exilu	10
1.2 Spisovatel v exilu	14
1.3 Století exilu	20
1.4 Exil v díle Milana Kundery.....	25
1.5 Exil v díle Libuše Moníkové.....	29
2 Jazyk.....	33
2.1 Jazyk v exilu.....	33
2.2 Psaní pro překlad – Milan Kundera	36
2.3 Překlad pro psaní – Libuše Moníková	44
2.4 Překlad „zpět“ do češtiny	49
2.5 Exkurz: Grafická reprezentace dosažených závěrů.....	53
3 Text a historie	58
3.1 Nesnesitelná lehkost exilu.....	58
3.2 Psaní identity.....	64
3.3 Konec exilu?.....	73
3.3.1 Věčné bloudění v <i>Nevědomosti</i>	75
3.3.2 Nalezení se v <i>Zjasněné noci</i>	78
Závěr	82
Použitá literatura	84
Přílohy.....	91
Příloha 1	91
Příloha 2	92

Úvod

Hovoří-li se o dějinách české literatury druhé poloviny 20. století, je často zmiňováno „[r]ozštěpení literatury“¹, které vyústilo do vzniku „tří literárních proudů, tří větví, nebo [...] tří kulturně komunikačních okruhů“². Zatímco oficiální literatura byla po roce 1948 většinou psána v duchu socialistického realismu a takto si zajistila možnost být vydávána ve státních nakladatelstvích, pro díla nevyhovující této doktríně bylo nutné nalézt jiné cesty komunikace autora se čtenářem. Publikace takovýchto děl se realizovala prostřednictvím samizdatu či zásluhou exilových nakladatelství.

Nejen vydávání významných děl české literatury bylo takto odsunuto za hranice tehdejší Československé socialistické republiky, rovněž značné množství spisovatelů a intelektuálů si zvolilo život v zahraničí, neboť zde měli možnost svobodně psát, publikovat a přednášet. Hovoří se o takzvané exilové literatuře jako komplexním jevu. Téma se po okupaci Československa v roce 1968 stává naléhavější než kdy předtím³. Co se však za názvem a jevem „exilové literatury“ skrývá, co toto odsunutí celé literatury včetně autorů podmiňuje a jaké jsou jeho důsledky?

Cílem této diplomové práce je nalézt odpověď na tyto otázky, a to skrze vymezení pojmu „exil“ jakožto literárního fenoménu a zmapování jeho významového pole na celoevropské škále. Dále se práce bude zabývat začleněním českého, konkrétně posrpnového exilu 20. století do tohoto širšího rámce. Na příkladech dvou spisovatelů této vlny – Libuše Moníkové a Milana Kundery – budu prezentovat, jak se téma v jejich dílech projevuje a jaké místo v nich zaujímá.

Tematika exilu jakožto literárního jevu vyžaduje pečlivé vymezení výzkumného pole, což je těžištěm první kapitoly. Otázky, které mají představit obecnější vodítko pro vstup do celkového tematického rámce, jsou následující: co je to exil a jak tento pojem definují badatelé, literární vědci, spisovatelé sami? Jak bude pojem vymezen pro účely této práce? Co znamená exil pro psaní, tj. pro spisovatele a jeho tvorbu? Na jakých rovinách svého díla může spisovatel tuto životní zkušenost a skutečnost reflektovat a zpracovat? Při hledání odpovědi

¹ LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří (eds.): *Česká literatura od počátku k dnešku*. Vydání druhé. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 715.

² Ibid.

³ Srov. *ibid.*, s. 851n.

na tyto otázky je přihlíženo nejen k obecnější odborné literatuře, jež se danou tematikou zabývá, nýbrž také přímo k tvorbě Moníkové a Kundery.

Další dvě kapitoly se týkají vybraných aspektů děl oněch dvou autorů, a to jazyka, textu a historie. Do oblasti jazyka patří zejména otázky týkající se významu lingvistického kódu pro spisovatele jakožto jeho primárního nástroje, ale také uchopení jazyka jako média umožňující určitý pohled na svět. Ve středu pozornost bude stát právě posun, který se díky exilu manifestuje nejen v rovině tematické a obsahové, nýbrž také ve své nejexplicitnější formě – v psaní v cizím jazyce. Důsledkem změny jazyka je jak klasický překlad mezi jednotlivými jazyky, tak překlad mezi odlišnými kulturními kódy a různými životními i tvůrčími zkušenostmi. Těžištěm výkladu bude způsob, jak se tato změna projevuje přímo v díle spisovatele, kde dochází k onomu „překládání“, jak a kde se do něj vpisuje nový kontext a spolu s ním i nový, zpočátku cizí, jazyk.

V kapitole zabývající se korelací mezi textem a historií je hlavním těžištěm otázka, jak autoři zpracovali určité historické události pomocí svých děl a jak je interpretují v závislosti na svém exilu i v souvislosti s ním. Analýza se snaží odpovědět na otázku, jak zkušenost exilu může tyto aspekty textů poznamenat, a dále se pokusí ukázat, že tato zkušenost může být zcela klíčová pro jejich interpretaci. Jako obzvlášť důležité se zde jeví nároky, které historické dění klade na jedince, a dále způsob, jak na ně jedinec reaguje – v tomto případě, jak spisovatelé odpovídají na „výzvy“ historie prostřednictvím svých textů.

V závěru práce je předložen pokus o syntézu provedených analýz a zařazení výsledků této práce do širšího rámce současného stavu bádání.

1 Exil

1.1 Dvojí vize exilu

K pojmu „exil“ lze přistoupit dvojí cestou, jak to činí mimo jiné autoři kolektivní monografie *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945–1989*⁴. Přestože klasické pojetí obsahuje pouze jednu z nich, fenomén vykazuje jakési oscilování mezi dvěma póly. Tato nejednoznačnost bude předmětem následující úvahy. Pro začátek je nutné osvětlit etymologii slova, jak učinila například i Věra Linhartová:

Co znamená slovo „exil“? Odvozeno z latinského „exilium“, znamená doslova: „vně odtud“, „vně tohoto místa“. Obsahuje tedy předpoklad jistého výsadního místa mezi všemi ostatními, místa ideálního, jež nemá sobě rovné.⁵

První pojetí exilu je spojeno s konotacemi nostalgie, odtrženosti od domova, izolace, stesku po domově apod. a v evropských literárních dějinách je jedním z prvních a nejznámějších reprezentantů tohoto exilu Ovidius. Tento druh exilu předpokládá, že se exulant cítí vytržen z kontextu, na který je zvyklý, je vyveden z rovnováhy, jeho pohled je upřen směrem zpět do rodné země – jakoby se pro něj zastavil čas. Otto Ulč v tomto smyslu mluví o konceptu „rozbitých hodinek“: „[...] že odchodem si člověk rozbije hodinky o hraniční patník a jeho bezprostřední chápání opouštěného prostoru tím ustává“⁶. Jedinec tedy již nemá bezprostřední vztah k prostoru, který opustil, zároveň se však na něj stále ohlíží. Země původu je nadále považována za centrum, i když už nemůže být chápána ve své úplnosti. Toto chápání exilu je specifické pro ty, kteří na exil nahlížejí právě z onoho centra, tj. z perspektivy rodné země. Taková vize je však často kritizována, a to například jako projev „zprvė sentimentální, zadruhé nostalgický, zatřetí bolestínský“⁷.

⁴ Srov. BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945–1989*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004 (především kapitola „Zwischen Ovid und Dante“, s. 27–49.)

⁵ LINHARTOVÁ, Věra: „Za ontologii exilu“, in: *Akord: Revue pro literaturu, umění a život*, 11:2, 1996, s. 77.

⁶ ULČ, Otto: „Exil a literatura“ in: Brouček, Stanislav – Hrubý, Karel – Měšťan, Antonín (eds.), *Emigrace a exil jako způsob života: 2. symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích zahraničních Čechů k domovu*. Praha: Karolinum, 2001, s. 61.

⁷ NOVOTNÝ, Vladimír: „K nové interpretaci exilu v současné české próze“, in: Martínek, Libor – Tichý, Martin (eds.), *Česká a polská emigrační literatura: Sborník z mezinárodní vědecké konference*. Opava: Slezská univerzita, 2002, s. 60.

Život v rodné zemi poznamenává především jakási samozřejmost všeho kolem. Tento fakt lze charakterizovat i jako „tajnou smlouvu“⁸ uzavřenou mezi jednotlivcem a světem kolem něj,

[...] že on a oni budou se chovat podle určitých zvyků, myslet podle určité tradice a v určitých mezích, sdílet záliby a nechuti, vycházet z přibližně stejné moudrosti, z přibližně stejných iluzí a předsudků, spokojovat se určitou úrovní v tom či onom.⁹

Jakmile se člověk ocitne v cizině, mimo svůj domov, nemůže nadále žít v této smlouvě, a proto se mu „zastaví hodinky“. Stagnace stavu trvá tak dlouho, dokud člověk považuje zemi, kterou opustil, za svůj domov a za cíl své životní i profesní orientace. Rodná zem je stále jeho „centrem“ – jak o tom uvažuje Czesław Miłosz:

Imagination, always spatial, points north, south, east and west of some central, privileged place, which is probably a village from one's childhood or native region. As long as a writer lives in his country, the privileged place, by centrifugally enlarging itself, becomes more or less identified with his country as a whole. Exile displaces that center [...] Imagination tending toward the distant region of one's childhood is typical of literature of nostalgia.¹⁰

Tato cesta vede k izolaci, nespokojenosti, odcizení a dalším podobným jevům¹¹. Je to první a takřkajíc klasické pojetí exilu: chápání onoho osudu typického pro Ovidia, jak jej popisuje v *Žalozpěvech a Listech z Pontu*. „Polis“ je ve smyslu centra a orientačního bodu takového exulanta nadále jeho vlast, jeho Řím a Řecko. V exilu se cítí být vyhnán na samotný kraj světa – jako Ovidius na pobřeží Černého moře. Spisovatelé, kteří na svůj exil nahlíží takto „ovidiovsky“, se vztahují do sebe a hrozí jim ustrnutí v nostalgii¹². Typický je také odmítavý postoj k jazyku nového okolí¹³. Je však zřejmé, že všichni exulanti nevnímají svůj stav pouze z tohoto úhlu pohledu, pravděpodobně by ho charakterizovali i docela jinak, o čemž mimo jiné svědčí již citovaný projev Linhartové¹⁴. Miłosz připisuje myšlení takového charakteru zejména první fázi exilu: „Despair, inseperable from the first stage of exile [...]“¹⁵. Podle něj se časem změní orientace exulanta a přibližuje se druhému pólu – dantovskému.

⁸ PEROUTKA, Ferdinand: *Budeme pokračovat*. London: Sixty-Eight Publishers, 1984, s. 129.

⁹ Ibid.

¹⁰ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, in: *Books abroad*, 50:2/1976, s. 281.

¹¹ Srov. BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 31.

¹² Srov. BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“, in: *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 3:28/1993, s. 170: „[...] die Identifikation mit dem Ursprungsland, das ihn [den Exilanten] ausgestoßen hat, wobei die Gefahr einer Erstarrung in Nostalgie besteht.“

¹³ Srov. BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 31.

¹⁴ LINHARTOVÁ, Věra: „Za ontologii exilu“, s. 76–80.

¹⁵ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, s. 281.

Pokud k literárnímu exilu přistupujeme z onoho opačného konce, jeví se nám ve zcela jiném světle. Prototypem pro tuto vizi je Dante, který vyhnanství z rodné Florencie pojímá jako obohacující zkušenost skýtající spíše šance nežli smutek. V *Božské komedii*, kterou napsal již v exilu, tuto svou životní zkušenost komentuje takto:

Stane-li se kdy, že posvátná báseň,
k níž zem i nebe přiložily ruku
a kvůli níž jsem bloudil tolik roků,
přemůže krutost, která vyhnala mě
z krásného ovčince, kde spával jsem jak jehně,
já, nepřítel dotírajících vlků,
pak s jiným rounem a s jinačím hlasem
se vrátím jako básník, kde jsem pil
z pramene víry, jež je Bohu milá,
jak to sám Petr právě potvrdil, když zakroužil mi třikrát kolem čela.¹⁶

Svou báseň popisuje jako důvod dlouholetého bloudění, z čehož lze vyvodit, že právě ono bloudění navodilo psaní samotné. Dantovské pojetí exilu klade důraz na konstitutivní prvek a impulz, který může skýtat odloučení ze zmíněné „tajné smlouvy“. Základem pro takovou koncepci je i jiná etymologie, kterou navrhuje Christine Brooke-Roseová:

[...] *exile* (L. *exilium*, earlier *exsilium*; *exul*, earlier *exsul*, a banished man) was long thought to be linked to *solum*, soil, but is now [...] related to the root *sal*, Sanskrit *sar* (to go), L. *saline/saltare*; and L. *exsilio* meant to “spring forth.” But then later, in Old French, *exilier* or *essilier* meant “to ravage,” “to devastate,” a shift in meaning still traceable in *exterminate*, literally “to drive beyond boundaries.”¹⁷

Toto druhé pojetí charakterizuje pohyb i pohled zaměřený a upřený dopředu, hledání nové rovnováhy, nového ukotvení a aktivní pokus vybalancování zkušenosti, posunutí centra a periferie¹⁸. Exulantům je totiž vlastní i jiný pohled, z jiného zorného uhlu, který jakoby smazal jednoznačné rozlišení výše zmíněného centra od periferie: „Exile displaces that center or rather creates two centers“¹⁹. Změna pohledu při pobytu v cizině se v literatuře vyskytuje i v jiných kontextech a znamená zejména schopnost vidět věci jasněji díky nepřítomnosti určitých konvencí v mysli toho, kdo je cizí. Tyto konvence jsou obsaženy v „tajné smlouvě“, jejíž zrušení je klíčovým motivem například v *Perských listech*²⁰ a také v *Dopisech do čínské*

¹⁶ DANTE Alighieri: *Božská komedie*. Přeložil Vladimír Mikeš. Praha: Academia, 2009, s. 268.

¹⁷ BROOKE-ROSE, Christine: „Exsul“, in: *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 17:3/1996, s. 290.

¹⁸ Viz také RICHTEROVÁ, Sylvie: *Místo domova*. Brno: Host, 2004.

¹⁹ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, s. 281.

²⁰ Srov. MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat: *Perské listy*. Přeložil Josef Kopal. Praha: Odeon, 1989. – Zajímavá by byla i charakterizace dvou hlavních postav Rizá a Uzbeka na základě protikladu Ovidius – Dante.

*minulosti*²¹. Autoři těchto dvou románů dosáhli pohledu zvenčí pomocí fiktivního odstupu od své vlastní kultury. Jejich protagonisty jsou cizinci, kteří přijeli do Evropy ze zcela odlišného prostředí a dívají se na náš světadíl právě oněma cizíma očima. V důsledku toho dochází k ozvláštňení světa samotného čtenáře skrze antropologicko-sociologický popis zprostředkovaný fiktivními vypravěči románů.

Přínos takového pohledu zvenčí vyzdvihává i Sylvie Richterová ve své alegorické pohádce o hloupém Honzovi²², který jako jediný dokáže vyřešit úkol krále: král slibuje svou dceru jinochovi, který mu dokáže přinést džbán viditelný na dně rybníka. Jen Honza, který do království přijel zdaleka, objeví, že je džbán na dně rybníku ve skutečnosti pouhý odraz džbánu umístěného ve stromu nad rybníkem. Důvod jeho úspěchu spatřuje Richterová právě v onom pohledu cizíma očima:

Musel tedy přijít člověk „z periferie“, nepřipravený na daný kontext, neznalý tradice a dostatečně nepoučený ve věci dvorních rituálů. Nevzdělaný, a tedy „hloupý“. Anebo jinak vzdělaný a jinak moudrý nežli královi vazalové a poddaní.²³

Stejně důsledky má exil – zpochybňuje kategorie jako centrum a periferie, staví je do protikladu a nakonec z tohoto protikladu může vzejít úspěšné řešení: „[...] the two centers and the two spaces arranged around them interfere with each other or – and that is a happy solution – coalesce.”²⁴ Je to začátek jiného, nového nahlížení na exil – dantovského. Také Kundera ve svých eseích pojednává o tomto rozhodujícím okamžiku v životě exulanta (resp. emigranta, jak ho označuje):

Émigration : un séjour forcé à l'étranger pour celui qui considère son pays natal comme sa seule patrie. Mais l'émigration se prolonge et une nouvelle fidélité est en train de naître, celle au pays adopté ; vient alors le moment de la rupture.²⁵

Stejně jako Kundera se Miłosz domnívá, že exulant čili emigrant je nejprve ukotven v ovidiovské vizi své existence. Jeho pohled se však postupně rozšíří a vytváří se pro něj nové centrum, na kterém se je též schopen orientovat. Zlom obsahuje pře-orientaci a novou definici nastalé situace, je přechodem od etymologie citované podle Linhartové k významu druhému, jak o něm hovoří Brooke-Roseová. Rozšířené uchopení exilu či emigrace odkazuje na nové možnosti nejen pro život, nýbrž také pro spisovatelskou tvorbu v svobodném prostředí. Zpravidla s sebou přináší orientaci na nové prostředí, což pro spisovatele znamená i na nové

²¹ Srov. ROSENDORFER, Herbert: *Briefe in die chinesische Vergangenheit*. München: Nymphenburger, 1983

²² Srov. RICHTEROVÁ, Sylvie: „Sémiotický vesmír: centra a periferie“, in: *Místo domova*, s. 9–17.

²³ Ibid., s. 10.

²⁴ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, s. 281.

²⁵ KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*. Paris: Gallimard, 1993, s. 118.

čtenářstvo a může v důsledku vést i k přijetí nového jazyka. Linhartová navrhuje, že termín „exil“ pro takovéto dantovské případy není funkční, a to zejména kvůli negativním konotacím často zmíněným ve spojení s ovidiovským pojetím exilu. Ve své definici exilu také vychází z dvojí formy, druhou však za skutečný exil nepovažuje:

Buďto jako útěk před nepřízní okolností a bezprostředním ohrožením. V tom případě bude prožíván jako období, v němž se zastavil čas, neboli jako čas provizorní, kdy se jen vyčkává pomyslný návrat do místa a do času před nastalým přeryvem. Anebo je chápán jako výchozí bod jinam, k místu v samé podstatě neznámému, otevřenému veškerým možnostem. A takto nahlížen bude prožit jako čas plný, jako začátek bez určitého cíle a zejména bez klamně naděje na návrat. Myslím, že je zřejmé, že právě pro toto druhé pojetí je pojmenování „exil“ zcela nepatřičné. Neboť pro toho, kdo odchází bez lítosti a bez touhy vracet se nazpět, má místo, jež právě opustil, mnohem menší význam, než místo, kam musí dojít. Nebude od té chvíle žít „vně tohoto místa“, ale nastoupí cestu, která vede k jistému „bezústí“, k onomu jinam, jež zůstává provždy nedostupné. A jako každý nomád, i on bude „doma“ tam, kam jej kroky zanesou.²⁶

I podle Miłosze spisovatel, který změnil jazyk (buďto v čistě lingvistickém slova smyslu anebo jakožto poetiku či sociokulturní kód svého psaní) a tedy i orientaci své tvorby, již není exulantem:

One possibility offered him is to change his language, either literally, by writing in the tongue of the country of his residence, or to use his native tongue in such a manner that what he writes will be understandable and acceptable to a new audience. Then, however, he ceases to be an exile.²⁷

Přestože tito dva autoři zastávají názor, že po onom zlomu exil končí, lze pojmem „exil“ (a budu tak činit i v této práci) označovat jak „ovidiovské“ tak „dantovské“ pojetí. V tomto pojetí navazují na kolektivní monografii *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945–1989*, která fenomén exilu mapuje od Ovidia až k Dantovi²⁸.

1.2 Spisovatel v exilu

Je namístě otázka, kdo je takovýmto exulantem, čím se vyznačuje a dále liší od emigranta, migranta apod., zkrátka o kom můžeme říci, že se nachází v exilu. V tomto bodě se názory

²⁶ LINHARTOVÁ, Věra: „Za ontologii exilu“, s. 78.

²⁷ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, s. 281.

²⁸ „Die Umstände der Exilierung, die Situation in den Gastländern, der jeweils praktizierte Literaturbegriff wie auch Psyche und Temperament brachten eine Reihe individueller Exilinterpretationen hervor, die in Tagebüchern, Memoiren und Essays, in Briefwechseln und Interviews, aber auch in den erzählenden Genres und in Gedichten niedergelegt wurden. Die Bandbreite der Deutungen läßt sich abstecken durch die überkommene Exilverarbeitung zweier Großer der Weltliteratur, des Römers Ovidius Naso und des Florentiners Dante Alighieri.“ – BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 31.

značně rozcházejí. Definice exilu se odvozují nejen od etymologie, ale také od určitého vyhranění a postavení pojmu do protikladu s pojmy jinými, kterými mohou být emigrant, uprchlík a další. Jejich slovníkové definice²⁹ jsou si velmi podobné a liší se pouze v detailech:

Emigrant [vystěhovalec, emigrant etc.]

1. Someone who leaves one country to settle in another.
2. One who emigrates, or quits one country or region to settle in another.

Emigre

1. Someone who leaves one country to settle in another.
2. One of the natives of France who were opposed to the first Revolution, and who left their country in consequence.

Exile [vyhnanec etc.]

1. A person who is voluntarily absent from home or country.
2. A person who is expelled from home or country by authority
3. The act of expelling a person from their native land; "men in exile dream of hope".
4. Expelled from home or country by authority.
5. Voluntarily absent from home or country.
6. Forced separation from one's native country; expulsion from one's home by the civil authority; banishment; sometimes, voluntary separation from one's native country.
7. The person expelled from his country by authority; also, one who separates himself from his home.

Expatriate [žijící v cizině etc.]

1. A person who is voluntarily absent from home or country; "American expatriates".
2. Voluntarily absent from home or country.

Refugee [uprchlík, emigrant etc.]

1. An exile who flees for safety.
2. One who flees to a shelter, or place of safety.
3. Especially, one who, in times of persecution or political commotion, flees to a foreign power or country for safety; as, the French refugees who left France after the revocation of the edict of Nantes.

Z uvedených definic je patrné, že se tyto pojmy často překrývají anebo dokonce definují navzájem (např: uprchlík – refugee je exulantem z důvodů nebezpečí, které mu hrozí v rodné zemi). Nicméně lze vytyčit několik důležitých bodů: emigre³⁰ resp. emigrant se vyznačuje relativní neutralitou důvodů odchodu z rodné země. Anglické slovo „expatriate“ je nejčastěji spojené s umělci ze Spojených států amerických, kteří v meziválečné době svobodně zvolili život mimo svou vlast, a to zejména kvůli zkušenosti odcizení od domácí

²⁹ Definice v angličtině i jejich české překlady jsou vyňaty z *Webster's Online Dictionary with Multilingual Thesaurus Translation*. Dostupné online: <http://www.websters-online-dictionary.org> [1. 4. 2012] Pokud byly nabízeny různé verze překladu, vybrala jsem ty, které z mého pohledu jsou nejadekvátnější.

³⁰ Někdy psáno émigré. Termín lze do češtiny překládat rovněž jako emigrant.

kultury³¹. Uprchlík (refugee) je důležitý termín především v oblasti práva. Přiznání statusu uprchlíka má totiž řadu důsledků týkajících se zejména státní příslušnosti daného jedince a jeho práv zdržovat se v cizích zemích³². Ze sedmi uvedených definic, se pět vztahuje k exulantovi jakožto člověku a nikoli k exilu jakožto stavu. Exil tak pokrývá zdaleka nejširší významové pole a je ze všech termínů nejobtížněji uchopitelný. Podle citované definice může být exulantem ten, kdo svou vlast opustil jak z vlastní vůle, tak z donucení, byl vyhoštěn autoritami, nebo se pouze rozhodl (jako expatriate) pro život v cizině. Důležitý je však tlak vyvíjený okolím, který spoluutvářel osud dotyčného člověka.

Přestože nejsou tyto pojmy ve slovníku ostře vymezené, mnozí je stavějí do protikladu, zejména pro lepší zmapování jejich významového pole. Antonín Měšťan například rozlišuje ekonomicky odůvodněnou emigraci od exilu, do kterého se podle něj odchází z důvodů ideologických a politických³³. Jeho rozlišení se v českém (stejně tak i v německém) jazykovém úzu jeví jako nejběžnější a nejtradičnější³⁴. Jiní preferují jemnější rozlišení mezi exulantem, emigrantem a migrantem, jako například Neubauer³⁵, jenž také vychází z definic ve Webster's Online Dictionary. Migrace je podle něj podmíněná hospodářskými faktory, zatímco emigranti (používá pojem „émigré“) i exulanti jsou ti, kteří svou vlast opustili z ideologických čili politických důvodů, přičemž však emigrovaní mají stále možnost se

³¹ Srov. NEUBAUER, John: „Exile: Home of the Twentieth Century“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 9–10. – Nejslavnějším expatriatem je pravděpodobně Ernest Hemingway.

³² „Article 1A, paragraph 2, read now together with the 1967 Protocol and without the time limit, then offers a general definition of the refugee as including any person who is outside their country of origin and unable or unwilling to return there or to avail themselves of its protection, on account of a well-founded fear of persecution for reasons of race, religion, nationality, membership of a particular group, or political opinion. [...] The refugee must be “outside” his or her country of origin, and the fact of having fled, of having crossed an international frontier, is an intrinsic part of the quality of refugee, understood in its ordinary sense. However, it is not necessary to have fled by reason of fear of persecution, or even actually to have been persecuted. The fear of persecution looks to the future, and can also emerge during an individual's absence from their home country, for example, as a result of intervening political change.” – *Convention relating to the Status of Refugees: Geneva, 28 July 1951 – Protocol relating to the Status of Refugees: New York, 31 January 1967*. Dostupné online: <http://untreaty.un.org/cod/avl/ha/prsr/prsr.html> [1. 4. 2012]. K této problematice podotýká Chinyaevová, že označení uprchlík versus emigrant („émigré“) s sebou nese i určité konotace, týkající se budoucnosti exulanta resp. emigranta: ruští emigranti se po roce 1918 sami vnímali být emigranty, neboť slovo zdůrazňuje vazbu se zemí, kterou opustili (ze které emigrovali) a do které se chtěli vrátit, nikoli se zemí, do které přicházeli – do které imigrovali, čili ve které jim byl případně přiznán status uprchlíka, což by znamenalo jejich trvalý pobyt mimo vlast (srov. CHINYAEVA, Elena: *Russians outsider Russia: The Émigré Community in Czechoslovakia 1918–1968*. München: R. Oldenbourg Verlag, 2001, s. 31). Pokud bychom exil a emigraci rozdělili tímto způsobem, blíží se tyto pojmy opět dantovskému resp. ovidiovskému pólu exilu. V důsledku by to znamenalo, že Ovidius byl emigrantem, zatímco Dante exulantem.

³³ Srov. MĚŠŤAN, Anton: „Obraz způsobu života emigrace v literatuře“, in: Brouček, Stanislav – Hrubý, Karel – Měšťan, Antonín (eds.), *Emigrace a exil jako způsob života: 2. symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích zahraničních Čechů k domovu*. Praha: Karolinum, 2001, s. 53.

³⁴ Srov. BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 19.

³⁵ Srov. NEUBAUER, John: „Exile“, s. 4–106.

vrátit, což se v případě exulantů vylučuje. Takto přísná rozlišení nejsou dodržována ani v sekundárních textech, a o to méně v textech beletristických. Například i Kundera zřejmě dává přednost slovu „emigrace“ a jeho odvozeninám, jak bylo patrné ve výše citované pasáži.

Nyní se přesuňme k některým dalším kritériím často obsaženým v definicích exilu. O „permanentní[m] odchod[u]“ jakožto rozhodujícím faktoru v této souvislosti hovoří kromě Neubauera i Ulč³⁶. Také Milan Kundera zdůrazňuje tento aspekt, když do úst jedné svých exulantských postav vkládá následující větu: „[...] nous sommes partis sans garder le moindre espoir de revenir“³⁷. Podobným způsobem se vyjadřuje protagonistka Karla v Moníkové *Ledové tříšti*: „Ich bin im September gegangen, am achtundzwanzigsten, im Oktober wurde die Grenze geschlossen. Ich konnte nicht mehr zurück“³⁸.

Pokud však bude fyzická nemožnost návratu rozhodujícím kritériem pro definici exilu, neřadili by se od počátku ani Kundera ani Moníková mezi exulanty. Libuše Moníková se v roce 1970 do Německa odstěhovala za svým manželem a nadále měla právo svou rodnou zem navštěvovat³⁹. V Neubauerově pojetí se Milan Kundera přeměnil z emigranta v exulanta, neboť podmínky znemožňující jeho návrat do Československa vznikly teprve po jeho odchodu do Francie:

Milan Kundera is also difficult to classify. Unlike the Hungarian exiles of 1956, he did not flee his country immediately after the suppression of the 1968 Prague Spring but tried to make the best of it. His life and freedom were apparently not immediately endangered, though he was kicked out of the Communist Party in 1970 (after an earlier ejection and readmission). When he finally concluded in 1975 that “normalized” Czechoslovakia was unlivable, he left and did burn the bridges behind himself by publishing regime-hostile texts abroad.⁴⁰

Protože se zabýváme literaturou, je vhodné k definici exulanta, tj. v tomto případě exilového spisovatele, přistupovat i přes jeho dílo. Do popředí se dostává jiný aspekt – spisovatel v exilu získává díky své pozici mezi dvěma centry zmíněnou roli zprostředkovatele či přinejmenším porovnavatele s jinými očima. Ne náhodou je v českém kontextu podle Jana Čulíka exilovým autorem „ten spisovatel, který alespoň v některých svých dílech srovnává svou zkušenost života na Západě se zkušeností života ve východní Evropě“⁴¹. Tato definice se sice na první pohled zdá být spíše zjednodušená, může se však ukázat jako funkční

³⁶ Srov. ULČ, Otto: „Exil a literatura“, s. 61.

³⁷ KUNDERA, Milan: *L'ignorance*. Paris: Gallimard, 2009, s. 49.

³⁸ MONÍKOVÁ, Libuše: *Treibeis*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, s. 141.

³⁹ Srov. CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968: Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens, 2010, s. 75.

⁴⁰ NEUBAUER, John: „Exile“, s. 9.

⁴¹ ČULÍK, Jan: „Exil jako otevření mysli“, in: Vacík, Miloš – Ludvíková, Libuše (eds.), *Literatura, vězení, exil: sborník příspěvků z konference „Literatura ve vězení a exilu – vězení a exil v literatuře“*, konané 29. 2. – 2. 3. 1996 v Praze. Praha: České centrum Mezinárodního PEN klubu, 1997, s. 171/173.

v pozdějších analýzách konkrétních děl. Do této definice lze velmi dobře zahrnout i dva zde probírané spisovatele – Libuši Moníkovou a Milana Kunderu.

Spisovatelský exil je dále často dělen dle volby, ze které vychází, na svobodný či nesvobodný⁴². Někteří jej však definují jako odchod z ciziny jednoznačně nesvobodný⁴³. V této práci bych exil ráda definovala jako odchod z vlasti z důvodů politických, ideologických, dále však také společenských či kulturně politických, tj. nikoli z volby zcela svobodné, ale podmíněné určitými vnějšími faktory. Konečné rozhodnutí náleží v rámci mé definici nadále jedinci. Ten odchází s vědomím, že trvalý návrat není ze stejných anebo i z jiných důvodů možný, přičemž tyto důvody mohou být fyzické (tj. například zákaz vcestování do země) anebo také na vyšší rovině (tj. opět ideologické, politické, ale i morální či sociokulturní atp.). Důvody mé volby souvisejí také se specifickým obdobím, kterým se budu zabývat, což je exil spisovatelů ze zemí východní a střední Evropy během let 1945–1989, jak jej chápou Behringová a kol.:

[...] wird im folgenden „Exil“ zur Bezeichnung des Gesamtphänomens verwendet und von „Exilliteratur“ als den unter diesen Bedingungen entstandenen literarischen Werken und Prozessen gesprochen.

Der hier bevorzugte Begriff „Exil“ nimmt also pragmatisch Bezug auf die auslösenden Gründe für die Auswanderung, für das Leben und Schaffen außerhalb des Heimatlandes, und begreift diese – bei allen Unterschieden und zeitbestimmten Veränderungen – als grundsätzlich mit der politischen Herrschaft der kommunistischen Parteien und der Durchsetzung ihres gesellschaftspolitischen Konzepts strukturell gegeben.⁴⁴

Do takovéto definici lze vzápětí zahrnout i těžce uchopitelnou Libuši Moníkovou, která svůj odchod z Československa retrospektivně odůvodnila takto:

Nachträglich wird mir klar, daß ich das Land verlassen habe nicht wegen der allgemeinen politischen Unterdrückung, der konnte man sich weitgehend entziehen, sondern wegen der allumfassenden Diskriminierung von Frauen. Sie reicht tiefer als die jeweilige politische und ökonomische Misere, ist zäher als jeder politische Terror. Es deutet nichts darauf hin, daß sich daran grundsätzlich etwas ändern wird, im Gegenteil, mit wachsenden konservativen Tendenzen, mit der neu entfachten Religiosität werden auch die Mindestsicherheiten der Frauen in Frage gestellt.⁴⁵

Zde Moníková poukazuje na spíše sociologický či sociokulturní faktor, který ji údajně vedl k tomu, aby se natrvalo přestěhovala do Německa, aniž by ho v době odchodu jako takový vnímala. Dále je nápadný také okamžik, ve kterém tento výrok vyslovuje, a to rok

⁴² Viz např. BROOKE-ROSE, Christine: „Exsul“, s. 289–303; LINHARTOVÁ, Věra: „Za ontologii exilu“, s. 78; BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur“, s. 167–170.

⁴³ Viz např. KLIEMS, Alfrun: *Im Stummland: Zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip*. Frankfurt am Main: Lang, 2002, s. 10.

⁴⁴ BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 22.

⁴⁵ MONÍKOVÁ, Libuše: *Prager Fenster: Essays*. München – Wien: Carl Hanser, 1994, s. 21.

1994. Totalitní režim, který fyzicky znemožnil návrat do vlasti tisícům spisovatelům a intelektuálům, se v této interpretaci vlastního exilu ani neobjevuje, ani už neexistuje. Rozhodující je pro Moníkovou tedy fakt, který sice přímo souvisel se společenskou koncepcí tehdejšího režimu, ukazuje se však být trvalejším a hlouběji ukotveným ve společnosti než jakákoli politická přesvědčení.

V případě Moníkové platí zejména to, co ve své úvaze o exilu vyslovuje Hilde Dominová: „Der Emigrierte oder auch Exilierte identifiziert sich nur mit äußerster Mühe mit seiner [...] Lage“⁴⁶. Výpovědi těch, kteří se osobně znali s Moníkovou, potvrzují, že se ona sama nikdy jako exulantka či emigrantka nevnímala⁴⁷. Důležité zůstává však to, že byla cizí, že viděla cizíma očima a že svou literaturu psala v cizí řeči, která jí umožnila uniknout určitým automatismům a klišé. Ty jsou obsaženy v každém jazyce, ale nejméně je reflektuje mateřština⁴⁸. Jako základní se tedy jeví její „jiný“ pohled na věci, i na jazyk, a možnost porovnání, což nás přenesse zpět k definici exilového spisovatele nastolené Čulíkem⁴⁹, do které bezesporu zapadá i Libuše Moníková.

Také Kundera se přes vypravěče autorovi velmi blízkému v *Knize smíchu a zapomnění* sice odvolává na vnější podněty politického rázu, definitivní rozhodnutí odjet z Prahy prezentuje však jako (buďto jeho nebo vypravěčovo) vlastní a svobodně zvolené:

[...] mes livres, retirés de toutes les bibliothèques publiques, sont enfermés dans les caves de l'État. J'ai attendu encore quelques années, puis je suis monté dans une voiture et j'ai roulé le plus loin possible vers l'ouest jusqu'à la ville bretonne de Rennes où j'ai trouvé dès le premier jour un appartement à l'étage le plus élevé de la plus haute tour.⁵⁰

Lze říci, že pro Kunderu vnější důvody hrají určitou roli, jak dokazuje jeho analýza překladů jedné věty z Kafkova *Zámku*. Jde o větu popisující první milostnou scénu mezi Fridou a K. Kundera ve svých *Zrazených testamentech* provádí rozbor tří překladů dotyčné pasáže do francouzštiny a nakonec předkládá vlastní verzi. V jednom z analyzovaných překladů naráží na slovo „exil“:

[...] Vialatte [...] choisit un autre mot : « où l'on défait étouffer d'exil ». Mais chez Kafka on ne parle nulle part d'exil. Exil et étrageté sont des notions différentes. K. faisant l'amour n'est

⁴⁶ DOMIN, Hilde: *Gesammelte Essays: Heimat in der Sprache*. München: Piper, 1992, s. 186.

⁴⁷ „Ich glaube, als Exilantin oder Emigrantin hat sich Moníková nie verstanden [...] – wohl aber als jemand, der in der Fremde lebt.“ – WAGNEROVÁ, Alena: „Die Teilung Europas als Schicksal und Thema Libuše Moníkovás“, in: Schmidt, Delf – Schwidtal, Michael (eds.), *ROWOHLT Literaturmagazin 44: Prag-Berlin: Libuše Moníková*. Hamburg – Frankfurt am Main: Rowohlt, 1999, s. 132.

⁴⁸ Srov. CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort*, s. 173.

⁴⁹ Srov. ČULÍK, Jan: „Exil jako otevření mysli“, s. 171/173.

⁵⁰ KUNDERA, Milan: *Le livre du rire et de l'oubli*. Přeložil François Kérel. Paris: Gallimard, 1979, s. 149–150. – Pro nedostupnost *Knihy smíchu a zapomnění* v českém originálu, jsem se rozhodla citovat z francouzského překladu.

pas *chassé* de quelque chez-soi, il n'est pas *banni* (il n'est donc pas à plaindre) ; il est là parce qu'il a *osé* y être.⁵¹

Autor zdůrazňuje opět konotace, které toto slovo pro něj nese, a to aktivní působení okolí na jedince v takovém smyslu, že ho vyhnalo, vyhostilo. Působení zvenčí představuje tedy v případě jeho i Moníkové zcela zásadní pobídku k odchodu z vlasti. Kunderu lze však snáze zahrnout do některé z možných definic exilu, také Čulík ho vedle Škvoreckého řadí k exilovým spisovatelům „par excellence“⁵².

1.3 Století exilu

Nejenom však ve vymezení vůči jiným pojmům, nýbrž také v závislosti na konkrétním kontextu se definice exilového spisovatele může jevit v různých perspektivách. Pokud budeme hledat exilové spisovatele „par excellence“ napříč literárními dějinami, začneme u již zmíněných – Ovidia a Danta. V českém kontextu je pravzorem exilových spisovatelů Jan Amos Komenský, který po bitvě na Bílé hoře odešel do exilu. Podobné případy lze nalézt v téměř každé národní literatuře – pro německou by to mohl být Heinrich Heine, v kontextu polském Adam Mickiewicz. Ale přece jen má minulé století, to jest 20., jakési zvláštní postavení, co se týče naléhavosti této tematiky:

[...] die spezifische Exilerfahrung unserer Zeit, [...] das Exil in diesem Jahrhundert. In früheren Jahrhunderten war naturgemäß vieles anders. Wenn auch die Problematik grundsätzlich die gleiche war, so wurde sie nicht bis ins Äußerste erfahren. Dante genügte es, von Florenz nach Pisa zu gehen, der von Hitler Verfolgte wurde durch die Kontinente gejagt. Es kommt aber nicht nur die räumliche Dimension hinzu, sondern auch, daß es sich heute um vieltausendköpfige Gruppen handelt, die unfreiwillig ausgehoben, wenn nicht ausgerottet werden [...].⁵³

We do believe that the exilic experiences of the following eighty years (1920–2000) were radically different from those of earlier centuries, in terms of both scale and violence. The suffering of exiles in the nineteenth century pales in comparison to the pain of those that barely escaped the Holocaust and communist persecution.⁵⁴

Jak na této pragmatické rovině (Evropa konfrontovaná s bezprecedentními rozměry pohybu lidí), tak na teoretické rovině se objevují názory, že exil představuje *condition humaine* moderního člověka či je podmínkou pro moderní uměleckou tvorbu vůbec.

⁵¹ KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*, s. 127.

⁵² Srov. ČULÍK, Jan: „Exil jako otevření mysli“, s. 173.

⁵³ DOMIN, Hilde: *Gesammelte Essays*, s. 182–183. – V této souvislosti je ještě nutno podotknout, že Neubauer považuje termíny „exile“, „émigré“ a „expatriate“ za označení výlučně pro individua či menší skupiny lidí. Pro větší skupiny dává přednost pojmům „diaspora“, „migrace“ a „násilná repatriace“ (srov. NEUBAUER, John: „Exile“, s. 10), což jsem však u jiných teoretiků nenalezla.

⁵⁴ NEUBAUER, John: „Exile“, s. 19.

Modernita se podle Yuriho Slezkina zakládá na přítomnosti takzvaných Merkurů – moderních lidí, jejichž prototypem je Žid jakožto cizinec par excellence⁵⁵. Julia Kristevová považuje exil za nezbytný pro spisovatelské řemeslo v současné době. Pohled někoho cizího je pro ni základním předpokladem vlastního psaní:

Our present age is one of exile. How can one avoid sinking into the mire of common sense, if not by becoming a stranger to one's own country, language, sex and identity? Writing is impossible without some kind of exile.⁵⁶

V návaznosti na nové rozměry, kterých fenomén exilu nabyl ve 20. století, lze uvnitř něj vyčlenit různé exilové vlny. Na celoevropské škále se hovoří o třech hlavních, kterými jsou: exilová vlna po říjnové revoluci v Rusku, exil za před a za druhé světové války zejména z Německa a nakonec fenomén, jímž se zabývá i tato práce – exil ze středoevropských a východoevropských zemí v druhé polovině 20. století.

Centrem ruského exilu po první světové válce byl nejdříve Berlín a po nástupu nacistů k moci Paříž. V obou městech byl vybudován komplexní sociální systém zajišťující velmi bohatý kulturní život – byly zřízené školy a nakladatelství, vydávaly se časopisy a knihy⁵⁷. Také v Praze se příslušníci této vlny aktivně podíleli na kulturním životě – hlavní město Československa bylo především akademickým centrem ruského exilu⁵⁸. Nejznámější spisovatel této vlny je pravděpodobně Vladimir Nabokov, který po říjnové revoluci emigroval do Berlína, pak dále do Paříže a nakonec se usadil ve Spojených státech amerických.

K druhé zmíněné vlně patří výše citovaná Hilde Dominová. Nacionálně socialistický režim v Německu zapříčinil pohyb lidí nejen směrem ven z původního území Německa, nýbrž postupně také z jiných regionů. Na začátku 30. let se ruská exilová komunita v Berlíně začala přesouvat do jiných center, zejména do Paříže, a také němečtí spisovatelé, intelektuálové a jiní se rozhodli opustit Německo. Většina z nich si za cíl zvolila nejdříve Prahu, Vídeň, Paříž či Londýn⁵⁹. Brzy na to postihl Prahu – i Vídeň – stejný osud jako předtím Berlín. Po Mnichovské dohodě z roku 1938 se odcházelo do exilu i z území Čech a Moravy. Novými centry se staly Londýn a Švýcarsko. V minulých desetiletích se obnovil zájem o spisovatele

⁵⁵ Srov. UCTV. *The Jewish Century with Yuri Slezkine (Conversations with History)*. 2007. Dostupné online: <http://www.uctv.tv/search-details.aspx?showID=13297> [6. 2. 2012]

⁵⁶ KRISTEVA, Julia: *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1986, s. 298. (kapitola „A New Type of Intellectual: The Dissident“, přeložil Sean Hand, s. 292–300)

⁵⁷ Srov. SCHLÖGEL, Karl (ed.): *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917–1941*. München: Beck, 1994 (kapitoly k Berlínu a Paříži); CHINYAEVA, Elena: *Russians outside Russia: The Émigré Community in Czechoslovakia 1918–1968*. München: R. Oldenbourg Verlag, 2001. (kapitola I)

⁵⁸ Srov. CHINYAEVA, Elena: *Russians outsider Russia*, s. 22.

⁵⁹ Srov. WEGNER, Matthias: *Exil und Literatur: Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945*. Frankfurt am Main – Bonn: Athenäum Verlag, 1967, s. 47.

této vlny, ke kterým patří například Stefan Zweig a Thomas Mann. Ze zkoumání německého exilu za Hitlera také vzešla publikace významná pro třetí „velký exil“ – kolektivní monografie *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945–1989*⁶⁰. Souvislost těchto zkoumání komentuje Töröková:

That it was a German research institute that initiated the first significant account of East-Central European issues is hardly accidental; the precedent had been set by the previous systematic survey of the German-speaking exiles fleeing Hitler's regime.⁶¹

Fenomén literárního exilu ze střední a východní Evropy v období 1945–1989 lze dále rozdělit do menších vln v souvislosti s historickými událostmi v jednotlivých státech. V českém kontextu jsou to dvě vlny: poúnorová a posrpnová. Poúnorová se vztahuje na události roku 1948, kdy po uchopení moci komunistickou stranou opouští Československo velký počet intelektuálů, umělců a spisovatelů. Mnozí z nich sice vycestovali přes Německo a Rakousko, málokdy se však v těchto zemích usadili. Většinou pro ně byly pouhými mezistanicemi na cestě do Velké Británie, Francie a Ameriky, kde se posléze vytvořila velká centra poúnorového exilu⁶². Exulanti druhé vlny, která následovala po vpádu armád Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968, měli k německo-jazyčným sousedům zcela odlišný vztah. Většina z nich si za nový domov zvolila Spolkovou republiku Německo, dále se pak centrem jejich činností stala také Vídeň. Francie a Paříž byly nadále určitým způsobem přitažlivé, zdaleka však ne tak jako pro poúnorové exulanty.

Rozdílnou volbu cílové země exilu lze vysvětlit mimo jiné generačním rozdílem, kterým se liší dvě české exilové vlny druhé poloviny 20. století. K první vlně patřili ti, kteří na vlastní kůži zažili druhou světovou válku – události, jež bezesporu (převážně negativně) ovlivnily jejich vztah k německým sousedům. Také životní podmínky v Německu 50. let nebyly pro exulanty příznivé, stát se musel zotavit po těžkých válečných ranách a navíc se vypořádat s obrovským množstvím uprchlíků a „displaced persons“ z celé Evropy – především německé národnosti. K druhé exilové vlně patří především ti, kteří se narodili po roce 1940, a proto válečné dění znali pouze z druhé ruky⁶³. To však neznamená, že by neměli předsudky. Jak popisuje Libuše Moníková:

⁶⁰ BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*.

⁶¹ TÖRÖK, Borbála Zsuzsanna: „Instead of a Conclusion: East Central Literary Exile and its Representation“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 586.

⁶² Srov. BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 92.

⁶³ Srov. *ibid.*

Ich sehe ein Bild, eine Momentaufnahme vom Januar 1941. Ein Mann hält vorsichtig ein Kind hoch. Das Kind sieht vor sich hin, mit aufgerissenen Augen, noch ohne etwas wahrzunehmen, mit weißem Flaum auf dem Kopf, es ist vier Wochen alt. Der Mann ist schmal, mit eingefallenen Wangen. Er hat eine Uniform an, bei deren Anblick ich zusammenzucke. Steifer dunkler Kragen mit hellen Streifen, das Schulterstück mit einem Knopf, über der rechten Brusttasche der Reichsadler mit Hakenkreuz: ein deutscher Soldat, wie ich sie seit meiner Kindheit aus Fotos und Filmen kenne – als Feinde, Okkupanten, Nazis, Faschisten. Er lächelt das Kind an. Das Kind ist mein Mann. Der deutsche Soldat ist sein Vater.⁶⁴

Rozlišujeme-li generace podle exilových vln, Moníková a Kundera náležejí do stejné vlny. Tento jejich „společný“ exil určitě vymazal některé generační rozdíly. Generačně však patří do jiných vln. Moníková zažila vybudování socialistického Československa jako dítě, v době pražského jara maturovala a nastoupila na Karlovu univerzitu. Popisuje tuto dobu podobně jako Kundera – Kundera: „C’était une incroyable gaieté, c’était le carnaval!“⁶⁵, a Moníková: „Die kurze Zeit der Reform war die lebendigste, die ich je kennengelernt habe“⁶⁶ a „Es war eine Narrenfreiheit, sie war ansteckend [...]“⁶⁷. Kunderova generace (tzv. generace 68) však do pražského jara přichází s velmi specifickým předznamenáním, které popisuje jeho vrstevník Pavel Kohout, a s pocitem, že jim tato revoluce již nepatří⁶⁸:

Es ist die Generation, die Lesen und Schreiben unter dem Bild von Masaryk, die Algebra und Hexameter unter dem Porträt von Hitler lernte, um dann selbst in ihren Hörsälen die Büsten von Gottwald und Stalin aufzustellen. [...] Es ist aber auch die Generation, der ein paar Jahre später plötzlich die Erkenntnis kam, dass die Bewegung, der sie ihre besten Gedanken und Kräfte gewidmet hatte, noch ein anderes Gesicht hat, wie es die unbegreiflichen politischen Prozesse, die Zensur und der ganze Machtapparat gezeigt hatte, der jeden progressiven Gedanken voluntaristisch im Keim erstickte.⁶⁹

Ačkoli je vnímání pražského jara odlišuje, události této doby Moníkovou a Kunderu také úzce spojují. Především recepce Kafkova díla, která od roku 1963 zažila své velké obrození⁷⁰. Kafka a motivy z jeho díla se u obou zde probíraných autorů vrací v mnoha podobách a zanechali své stopy v jejich autorském pojetí literatury. Úvahy o Kafkovi

⁶⁴ MONÍKOVÁ, Libuše: *Prager Fenster*, s. 122.

⁶⁵ KUNDERA, Milan: *Le livre du rire et de l’oubli*, s. 21.

⁶⁶ MONÍKOVÁ, Libuše: *Prager Fenster*, s. 102.

⁶⁷ MONÍKOVÁ, Libuše: *Die Fassade*. 2. vydání. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, s. 183.

⁶⁸ K tomu také Milan Kundera sám dodává: „Et alors, ces êtres jeunes, intelligents et absolus ont eu soudain le sentiment, étrange d’avoir lâché dans le vaste monde d’action, et l’action commençait à vivre de sa vie propre, cessait de ressembler à l’idée qu’ils s’en étaient faite et ne se souciait pas de ceux qui lui avaient donné naissance. Ces êtres jeunes et intelligents se sont mis à crier après leur action, ils ont commencé à l’appeler, à la blâmer, à la poursuivre, à lui donner la chasse.“ – KUNDERA, Milan: *Le livre du rire et de l’oubli*, s. 16.

⁶⁹ KOHOUT, Pavel: „Nachwort von Pavel Kohout“, in Československý spisovatel (ed.), *Reden zum IV. Kongress des Tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes Prag, Juni 1967*. Přeložila Věra Černá. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, s. 135–136.

⁷⁰ Srov. RADIMSKÝ, Ladislav: „Kafka opět v Praze“, in: *Perspektivy*, 6/1963, s. 1–2.

samotném vede Kundera například ve *Zrazených testamentech*⁷¹, Moníková ve svých *Esejích o Kafkovi*⁷². Samotný motiv zámku se vrací v *Újmě, Fasádě* (Moníková) a *Pomalosti* (Kundera).

Odchod z Československa a s tím související „odchod“ z kulturního života předcházející doby zařadil Moníkovou a Kunderu do jedné exilové vlny, tj. do jedné generace v rámci rozlišení únor–srpen. Vycházejí však do světa s částečně rozdílnými koncepcemi a přicházejí do dvou odlišných prostředí. Exil v Německu a ve Francii se v té době značně lišil, a to především literární scénou.

V Německu se na ní v 70. a 80. letech začali objevovat první reprezentanti takzvané „Migrantenliteratur“ spojené především s Turky, kteří se původně jako „gastarbeitři“ stěhovali do Německa za práci. Jejich život v zahraničí se liší od života československých exulantů, neboť důvody jejich pobytu v Německu jsou především ekonomického charakteru. Jejich literární tvorba se často zakládá na zálibě v exotismu a protikladu způsobů života na Blízkém východě a Německa⁷³.

Francie se oproti tomu vyznačovala dlouhou exulantskou tradicí a pověstí centra vysoce intelektuálního života; byla zde také určitá návaznost na předcházející pouťorovou vlnu i kontakt s exulanty z jiných středo- resp. východoevropských zemí, jako například z Rumunska (Ionesco, Eliade)⁷⁴. Paříž jakožto cíl exilu, ale také jako pouhá možnost publikace v jednom z francouzských nakladatelství, se vyznačuje otevřeností vůči spisovatelům z jiných zemí. Inkluzivní kontext frankofonní literatury zajistila nejen Milanu Kunderovi, nýbrž také dalším spisovatelům jako například Věře Linhartové či Ivu Fleischmannovi, možnost publikace a existenci jakožto spisovatelé⁷⁵.

Všechny tyto okolnosti se promítají do volby cílové země exilu u obou spisovatelů (Francie u Kundery a Německo v případě Moníkové) a musíme na ně brát zřetel i při analýze jejich děl. Přes všechny odlišnosti jsou však oba autoři spojeni stejnou generací exulantů – posrpnovou vlnou, a společně s ní i s důvody, které vedly k jejich rozhodnutí odejít do exilu.

⁷¹ Viz především esej „Jedna věta“ – KUNDERA, Milan: „Une phrase“, in: *L'art du roman: essai*. Paris: Gallimard, 1986, s.147–189.

⁷² Viz MONÍKOVÁ, Libuše: „I: Kafka“, in: *Schloß, Aleph, Wunschtorte: Essays*. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1990, s. 9–92.

⁷³ Srov. CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort*, s. 14–16.

⁷⁴ Srov. NEUBAUER, John: „Exile“, s. 75.

⁷⁵ Srov. BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 80.

1.4 Exil v díle Milana Kundery

Do popředí díla Milana Kundery se otázka odchodu z jeho rodného Československa dostává poprvé v románu *Valčík na rozloučenou*, který popisuje poslední dny hlavní postavy Jakuba před emigrací. Jakoukoli spojitost tohoto námětu s jeho vlastním životem autor sice popírá⁷⁶, lze však tvrdit, že se již v této době s fenoménem exilu zabýval. Na začátku 70. let minulého století, kdy román dopsal, Kundera již musel mít exil v podvědomí, i když jen jako cestu zvolenou jinými lidmi v podobné situaci jako byl on. Ačkoli pro něj exil ještě nepředstavoval reálné řešení, vede úvahy o jeho předpokladech i důsledcích, a uvažuje o něm alespoň prostřednictvím své postavy. Vzhledem k předmětu zkoumání nelze autorovým biografiím, jak v případě Kundery, tak i v případě Moníkové odepřít jejich význam, postavy ani vypravěči románů by však neměli být bezprostředně považovány za autobiografické. Spíše se bude vztah budovaný mezi románovými postavami čili vypravěčem a životní realitou daného autora opírat o následující teze nastolené samotným Milanem Kunderou:

Postavy mého románu jsou mé vlastní možnosti, které se neuskutečnily. Proto je mám všechny stejně rád a všechny mě stejně děsí: každá z nich překročila nějakou hranici, kterou já jsem jen obcházel. Právě tato překročená hranice (hranice, za kterou končí moje já) mě přitahuje. Teprve za ní začíná tajemství, na které se ptá román. Román není konfesí autora, ale zkoumáním toho, co je lidský život v pasti, kterou se stal svět.⁷⁷

Normalizace, a tím také opětné zpřísnění kritérií pro možnost vydání literatury, Kunderu postihla již u jeho předchozí publikace. Román *Život je jinde* v Československu nemohl být vydán, a proto si autor v té době zvolil možnost publikace v zahraničí. Kniha vyšla ve francouzském překladu čtyři roky poté, co ji dopsal, roku 1973⁷⁸. V tomto případě se tedy na zcela praktické rovině dotkl celkového fenoménu exilové literatury, a to ve formě publikace v překladu, s překladem jako jedinou možností publikovat.

Po autorově skutečném odchodu do exilu roku 1975 následovalo dlouhé spisovatelské ticho. Až v roce 1979 mu vyšel nový román, který se od předchozích ve své kompozici

⁷⁶ „Lidé si často myslí, že v postavě Jakuba, který odjíždí do ciziny, mluvím sám o sobě a o své zamýšlené emigraci. Jenomže já jsem dopsal román v době, kdy se mi o emigraci ani nesnilo a byl jsem naopak hluboce přesvědčen, že patřím k těm, co by nebyli nikdy s to žít mimo svou vlast. V postavě Jakuba jsem se proto ani v nejmenším neviděl (nic mi nemohlo být cizejšího než jeho život propadlý politice), stejně jako jsem se nikdy neviděl v žádné své postavě (nemám rád autobiografii v románu u sebe ani u jiných). Když jsem o čtyři roky později odjížděl malým osobním autem navždy z rodné země (bylo mi pětadvacet stejně jako jemu a byl jsem pozván na univerzitu jako on!), jenom jsem žasl nad tou podobností, po níž jsem nijak netoužil.“ – KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“ in: *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997, s. 241.

⁷⁷ KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985. Dostupné online: <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/vysledky.php?ID=CL36915812> [9. 2. 2012] – Zajímavé je, že autor tuto pasáž v novém českém vydání v Atlantisu (KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006) vynechal.

⁷⁸ Srov. KUNDERA, Milan: „Postface“, in: *Life is elsewhere*. Přeložil Petr Kussi. London – Boston: faber and faber, 1986, s. 311.

značně liší: *Knih smíchu a zapomnění*. Už v ní je patrné, že nastal výše teoreticky zmíněný zlom, že se autor začíná vypořádávat s posunutým poměrem centra a periferie, s dvojitým centrem respektive dvojitou periferií. Román se skládá ze sedmi částí, které zdánlivě nesouvisejí, neboť jsou propojené jen velmi volně. Jedná se spíše o spojitost na rovině tematické nežli dějové. Lze však vysledovat určitou linii táhnoucí se od první až do poslední kapitoly, a to pohyb od českých postav, témat a míst dějů až k postavám, tématům a pozadím francouzským.

První část *Ztracené dopisy* se odehrává v Čechách, stejně tak jako druhá. Postavy těchto dvou částí jsou Češi, zatímco v další třetí části *Andělé* jsou středem pozornosti dvě americké studentky na letní škole v Itálii. Čtvrtá část se jmenuje stejně jako první, téma zůstává také stejné, a to dopisy, ve kterých protagonisté vidí jedinou naději, jak získat zpět kontrolu nad svou minulostí. Čtenář se zde poprvé setkává s Taminou – českou exulantkou ve Francii, která touží po dopisech, které si kdysi psala se svým manželem nyní již mrtvým. Její příběh pokračuje v části šesté, opět s titulem *Andělé*. Zde se však promění v „metaforický diskurs exilu“⁷⁹, když archanděl Rafael odveze Taminu na ostrov plný dětí, které od ní žádají, aby se jim bezvýhradně přizpůsobila. Integrace do jejich společnosti se Tamině nepodaří a nakonec zahyne při pokusu přeplavat zpět na pevninu. Zatímco se autor v páté části opět vrátí do své vlasti, odehrává se sedmá část pouze ve Francii. Jedině jméno protagonisty (Jan) a některé vágní údaje o něm (např. že vyrostl ve středoevropském maloměstě) naznačují jeho český původ, tento fakt však vypravěč nikde explicitně nevyslovuje a není pro vyprávění významný. Jan žije ve Francii a má v úmyslu emigrovat do Ameriky, chce celý svůj dosavadní život nechat za sebou a začít znova. Kapitola nese titul *Hranice* a představuje vrchol tohoto pomalého odloučení se od autorovy identity českého spisovatele směrem k identitě nové, která teprve v dalších románech nabývá konkrétnější formy. Titul poslední části – *Hranice* – může metonymicky charakterizovat celý tento román a autorovo dílo jako celek: tato kapitola je koncem románu, který sám představuje konec jedné tvůrčí fáze autora. Funguje jako mezník v jeho tvorbě a stojí na hranici něčeho nového.

Ve své další knize s titulem *Nesnesitelná lehkost bytí* se Kundera po tematické stránce explicitně věnuje exilu jakožto životní zkušenosti svých protagonistů. Tomáš, Tereza a Sabina v rámci příběhu emigrují z Čech do Švýcarska. Čtvrtou hlavní postavou je Franz, švýcarský univerzitní profesor a Sabinin mileneček. Mezi ním a Sabinou dochází k jakémusi trvalému (ne-)dorozumívání, a proto k pokusům o vzájemné porozumění přes všechny rozdílnosti. Tyto

⁷⁹ „[...] zu einem metaphorischen Diskurs des Exils“ – KLIEMS, Alfrun: *Im Stummland*, s. 68.

pokusy o nalezení společného východiska a o vysvětlení vlastní percepce světa jsou zachyceny v *Malém slovníku nepochopených slov*. V těchto dvou kapitolách⁸⁰ ukazuje Kundera na příkladě Franze a Sabiny, jaké nepochopení s sebou přináší narušení zmíněného kontextu, ve kterém vidí všichni stejné hodnoty a mají stejné reference. Manželský pár Tomáš a Tereza se do Čech nakonec vrátí, potom co Tereze dojde, že v cizině žít nemůže. Tomáš se vrátí spolu s ní, přestože ví, že v Praze nebude moci pracovat jako lékař kvůli jednomu článku o Oidipovi, který kdysi publikoval. Manželé naleznou štěstí nakonec jen na českém venkově, který pro ně představuje jakousi klidnou a nadčasovou idylu. Tento únik lze vyložit jako vnitřní exil, jako únik uvnitř vlastní země. O smrti Terezy a Tomáše při autonehodě se Sabina dozví již v Americe, kam se odstěhovala ze Švýcarska. Celý román je tedy prochnut různými formami exilu a úvahami o formách existence člověka, které se od tohoto motivu vyvíjejí.

K tak specifické exilové tematice se Kundera poté vrátí až ve své doposud poslední knize, a to v *Nevědomosti*. Protagonisty jsou dva exulanti, Irena a Josef, kteří se po dvaceti letech vrátí do Čech. Zjišťují, že návrat do vlasti je někdy těžší než příchod do neznámého prostředí. Na tento fakt Kundera také naráží ve *Zrazených testamentech*:

L'étrangeté dans sa forme choquante, stupéfiante, ne se révèle pas sur une femme inconnue qu'on drague, mais sur une femme qui, autrefois, a été la nôtre. Seul le retour au pays natal après une longue absence peut dévoiler l'étrangeté substantielle du monde et de l'existence.⁸¹

Při svém návratu do Prahy se zde cítí stejně tak cize, možná dokonce ještě více, jako když se poprvé ocitli na Západě. Nemohou se identifikovat se svými dávnými přáteli ani svými rodinnými příslušníky, kteří zůstali v Československu. Atmosféra Prahy 90. let ovlivňuje i jejich partnerské vztahy, a to zejména v Irenině případě, jejíž milostný vztah naprosto selhává, protože byl vybudován a takříkajíc zakódován v odlišném prostředí. Se svým partnerem není v kontextu Čech schopna najít společnou řeč. Ale ani u sebe navzájem nemohou protagonisté *Nevědomosti* najít útěchu – jejich paměť je klame, jsou ponecháni v osamocení a mají pocit cizosti vůči celému světu.

V tomto duchu jakési substanciální cizosti se také vrací téma exilu na obecnější rovině v dalších autorových dílech. V *Nesmrtelnosti*, jejímž prvořadým tématem sice nejsou fenomény jako cizost, odcizení a otázka příslušnosti (k nějakému národu jako v případě otce protagonistky Agnes či k druhému člověku, k rodině, jako v jejím případě), ale jsou nadále

⁸⁰ Srov. KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, s. 103n; 112n.

⁸¹ KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*, s. 116–117.

přítomny jako základní motivy⁸². Také v dalších dvou knihách *Pomalost* a *Totožnost*, které Kundera psal již ve francouzštině, jde spisovateli o základní otázky lidské existence týkající se místa člověka v čím dál komplexnějším světě a jeho identity vůbec i ve vztahu k druhým. V *Pomalosti* jsou stejně jako v *Nesmrtelnosti* velmi výraznými motivy média a vizuální stránka všech našich činů. Autor ukazuje, jak se člověk prostřednictvím umělého zobrazení odcizuje od původních činů a pocitů. I v tomto románu se vyskytuje Čech na Západě, na vědecké konferenci v zámeckém hotelu. Je však spíše terčem posměchu a symbolizuje přehnanou sentimentalitu někoho, který sám sebe vnímá jako oběť dějin. Stylizuje se do obrazu disidenta, a tak sice získá obdiv a potlesk všech přítomných, nikoli však uznání svých profesních výkonů. Protagonisty *Totožnosti* jsou dva milenci, které od začátku charakterizuje jejich distance a odcizení od okolního světa. V románu se čím dál více odcizují i od sebe navzájem, a tak ztrácí jediný orientační bod, který ještě měli. Ztrácí se v příběhu, jehož autorem jsou oni sami⁸³, a ve světě, který je jim cizí.

Chvatík ve své analýze Kunderova díla vychází z toho, že všechny jeho romány „ačkoli jsou odlišně vypravěčsky a kompozičně strukturovány a liší se pronikavě látkově, tvoří velmi koherentní celek, vlastní autonomní románový svět“⁸⁴. Na základě této teze lze vyvodit, že exil je prostředkem, respektive zvlášť vhodným zobrazením, základních otázek lidské existence, kterým se autor věnuje. Tento argument se dále opírá o koncept, který je spojen zejména s Julií Kristevovou, a to myšlenkou, že v dnešní době musí každý, aby mohl psát, být exulantem.

⁸² Nejjasnější formy nabývají tyto otázky v případě Agnesina otce – rumunského Němce, který po válce emigroval do Francie a do konce života trpí odloučením od své řeči a její špatnou pověstí.

⁸³ Námět je podobný jako v jedné z prvních Kunderových povídek – *Falešný autostop* (srov. KUNDERA, Milan: *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1991): Jean-Marc píše dopisy své přítelkyni Chantal, která začne pátrat po autorovi těchto dopisů. Vidí v něm tajného obdivovatele, a proto o nich Jean-Marcovi nic neřekne. S tímto zdánlivým tajemstvím se od svého partnera vzdaluje, až se milenci navzájem již téměř nepoznají. Také ve *Falešném autostopu* si milostný pár hraje na osoby vzájemně cizí, což vyvrcholí tím, že ani jeden z nich již není schopen poznat, kde končí realita jejich vztahu a kde začíná pouhá hra.

⁸⁴ CHVATÍK, Květoslav: *Svět románu Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2004, s. 13. – Chvatík se ve své práci zabývá pouze sedmi romány, kterými jsou: *Směšné lásky*, *Žert*, *Život je jinde*, *Valčík na rozloučenou*, *Kniha smíchu a zapomnění*, *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost*. Nicméně tento výrok lze podle mého názoru aplikovat i na další autorova díla. Názor, že Kunderovo dílo tvoří jeden velký celek, zastává také Vladimír Papoušek: „It is not possible to divide Kundera’s work in pre-exile and exile, in Czech and French phases. His work represents a very complex assemblage of texts, from which we can omit [...] only Kundera’s early poems [...]” – PAPOUŠEK, Vladimír: „Kundera’s Paradise Lost: Paradigm of the Circle“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 388.

1.5 Exil v díle Libuše Moníkové

Cizí pohled se stal také impulzem a předpokladem pro psaní v případě Libuše Moníkové. Ta sice začala svou první knihu psát v češtině, brzy však přešla do němčiny „kvůli distanci, kterou bylo nutné dodržovat pro nesnesitelnost tématu“⁸⁵. Řeč je o její první publikaci *Újma*. Hlavní postavou je studentka Jana, kterou znásilní policista, jehož následně zabije. Toto dílo lze číst jako parabolou na Pražské jaro a okupaci Prahy armádami Varšavské smlouvy⁸⁶. V rámci *Újmy* lze také vysledovat určitou vnitřní debatu o odchodu do exilu či jeho možných důvodech.

Pro další knihy Moníkové již platí následující výrok vyslovený Alenou Wagnerovou: „Sie füllte die Welt ihrer Bücher mit vagabundierenden Tschechen, die unterwegs durch diverse Landschaften unaufhörlich mit ihrer Heimat und ihrer Geschichte beschäftigt sind“⁸⁷. Takovými toulavými Čechy jsou například Francine Pallas z *Pavany za mrtvou infantku*, hrdinové z *Fasády*, Prantl a Karla z *Ledové tříště*.

Hlavní postavou *Pavany za mrtvou infantku* je česká vysokoškolská docentka žijící v Německu. Jednoho dne se rozhodne koupit si kolečkové křeslo, pomocí něhož se následně pohybuje nejdříve doma a později i na veřejnosti. Je to jakési zviditelnění cizosti a postižení, které pocítí v důsledku své jinakosti. Cítí se být odlišná od lidí kolem sebe a kolečkové křeslo pro ni představuje jediný způsob, jak tento pocit učinit viditelným i pro všechny okolo. Důležité je, že tato kniha tematizuje permanentní odchod, tedy exil, jako konečné rozhodnutí a jediné řešení. Vedle příběhu Francine Pallas se totiž rozvíjí další, a to přepis Kafkova *Zámku*. Jde především o postavu Olgy Barnabášové, sestry posla zámku Barnabáše, která je nevině zatažena do celého konfliktu kolem jejich rodiny a nejvíce trpí vzniklými okolnostmi. Moníková pak pro ni chce nalézt východisko z nešťastné situace. Konec knihy tvoří pasáž, ve které Olga Barnabášová odchází ze svého domova, doprovázená slovy „she’s leaving home, bye bye“⁸⁸. Přepis Kafkova *Zámku* se ve stejné formě objevuje v *Esejích o Kafkovi* – zde s jasnějším poukazem na paralelu mezi společností kolem zámku a životem v totalitním státě⁸⁹. Autorka jasně komentuje:

⁸⁵ „[...] wegen der Distanz, die sie aufgrund der Unerträglichkeit des Themas einhalten mußte“ – MONÍK, Josef: „Meine Schwester, meine Mutter und einige Tiere“, in: Schmidt, Delf – Schwidtal, Michael (eds.), *ROWOHLT Literaturmagazin 44: Prag-Berlin: Libuše Moníková*. Hamburg – Frankfurt am Main: Rowohlt, 1999, s. 149.

⁸⁶ Srov. CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort*, s. 146.

⁸⁷ WAGNEROVÁ, Alena: „Die Teilung Europas“, s. 139–140.

⁸⁸ MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*. München – Wien: Carl Hanser, 2003, s. 279.

⁸⁹ Srov. MONÍKOVÁ, Libuše: *Schloß, Aleph, Wunschtorte*, s. 83.

Über Kafka hinaus – der Weg zur Veränderung der Verhältnisse führt durch die Köpfe der Ausgebeuteten. Der Verzicht auf ein schützendes, auf Übereinstimmung beruhendes Weltbild ist die erste Absage an Herrschaftsbeziehungen, ein Mißtrauensvotum an jedes Regime.⁹⁰

Poté, co konstatuje, že „[a]bsenci východiska pro rodinu nem[ůže] akceptovat“⁹¹, načrtá různé možné scénáře, z nichž pouze jeden hodnotí jako doopravdy funkční, a to s titulem *Pryč odsud*. Lze tedy říci, že Moníková zde na metaforické rovině ukazuje nutnost rozhodnutí permanentně opustit určitou společnost. Hrdinka druhé dějové linie, Francine Pallas, toto rozhodnutí má již za sebou a nyní se musí vypořádat s nově nastalou situací. Přes zviditelnění své cizosti pomocí kolečkového křesla nakonec dospívá k rozhodnutí jej zlikvidovat, a to ve starém pohanském rituálu „vyhnání zimy“, který u ní navíc nese některé rysy připomínající sebeupálení Jana Palacha. Po tomto „vynášení smrti“ má protagonistka již jen berle – a to metaforicky. Jejími „odpůrci, [...] opory“⁹² jsou Arno Schmidt a Franz Kafka. Příběh na této rovině tedy funguje jako popis postupného osvobození (i když ne úplného!) ze všech pastí, které skrývají cizost a jinakost.

Fasáda, Moníkové nejznámější kniha, čtenáře seznámí se skupinou čtyř umělců, kteří za normalizace opravují sgraffita na fasádě litoměřického zámku (ten se však u ní nachází v blízkosti Frýdlantu). Jeden z nich obdrží pozvánku na výstavu v Japonsku a celá skupina se rozhodne vydat na dlouhou cestu přes Sovětský svaz. Tam jejich putování uvízne a umělci musejí jakoby v ruské pohádce splnit nejdříve tři úkoly a teprve poté mohou pokračovat ve své cestě. Po dalších peripetiích a setkáních se nakonec vrátí do Československa, aniž by se dostali na Dálný východ. Přes všechny jejich dobrodružství doprovází protagonisty historie jejich domova. Celý román funguje jako jakési odkrývání a znovu-osvětlení jednotlivých kapitol z českých dějin. Tematika exilu jako taková je v díle upozaděna, ale odloučení je pořád přítomné: umělci nesmějí z politických důvodů pracovat v Praze a jsou nuceni vykonávat sisyfovskou práci na zámeckých sgraffitech. Tím, že je kniha psaná v němčině (tj. obrací se na německy mluvící čtenáře), zároveň pojednává o všem, co vytvářelo českou kulturu, má tedy funkci zprostředkovací. Moníková v této své knize doslova i metaforicky

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ MONÍKOVÁ, Libuše: *Eseje o Kafkovi*. Přeložil Petr Dvořáček. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2000, s. 83. Text v originále: „Ich kann den fehlenden Ausgang für die Familie nicht akzeptieren.“ – MONÍKOVÁ, Libuše: *Schloß, Aleph, Wunschtorte*, s. 84.

⁹² MONÍKOVÁ, Libuše: *Pavana za mrtvou infantku*. Přeložil Radovan Charvát. Praha: Argo, 2005, s. 119. Text v originále: „Wiedersacher und Stützen“ – MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 279.

„vrátila Čechy do evropského kontextu“⁹³. Pomocí toho svého nejznámějšího románu manifestuje své vlastní místo v německé kultuře jako zprostředkovatelky české kultury.

Román, který následoval, byla *Ledová tříšť*. Její protagonisté jsou opět čeští exulanti – Prantl opustil Prahu po roce 1948 a usadil se nakonec v Grónsku, zatímco Karla odešla teprve po roce 1968 a od té doby se potuluje světem. Jde tedy nejen o zprostředkování mezi exulantem a novou kulturou, nýbrž také mezi představiteli dvou exilových vln. Hlavní postavy se často nemohou dorozumět, neustálé vysvětlování a přizpůsobování či dokonce korigování vlastních vzpomínek probíhá na velmi osobní rovině a také na časové ose – tematizuje se paměť a její schopnost zachovat, respektive zapomínat. Prantl a Karla se potkají v Rakousku, kde se Prantl účastní kongresu pedagogů z celého světa a Karla pracuje jako kaskadérka. Hrdinové však nejsou jedinými cizinci – téměř všichni, které na svých toulkách po dolnorakouské krajině potkají, jsou svým způsobem cizí. Spolu s protagonisty se čtenář ocitá ve světě, kde většina lidí jsou takzvaní „Merkurové“ (tj. lidé modernity jak je ve své teorii pojmenovává Yuri Slezkine⁹⁴). Lidí, kteří k nim nepatří, jejichž přítomnost spíše znervózňuje, jak ukazuje scéna mezi Prantlem a Frölichem, účastníkem kongresu z normalizačního Československa:

Auch ein Tscheche ist da [...] Bohumil Frölich [...]. Während der Kaffeepause, als Prantl ihn anspricht, weicht der anfängliche Freudenschimmer in Frölichs Augen einem vagen Schrecken; es steht kein weiterer Tscheche auf der Liste.

»Sind Sie aus Olomouc?«, fragt er vorsichtig.

»Nein, ich bin aus Prag.«

»Dann sind wir zwei.« Frölich lächelt angestrengt. »Sind Sie von der Universität des 17. November, Genosse?«

»Ich bin von der Universität Angmagssalik, Bruder.«

»Also dann sind Sie...« Frölich begreift. Es ist doch der seltsame Eskimo – er dreht sich um, hinter ihm steht der Ukrainer und hört zu. Frölich fragt nicht, wann Prantl ging – die vor '68 sind noch schlimmer!, und drängt sich hastig zu den westlichen Pädagogen durch, die meist aus Ländern kommen, in denen sie geboren sind.⁹⁵

Jak je zde také vidět, jsou i ti, kteří pocítí nevolnost v přítomnosti Merkurů, svým způsobem cizinci. Frölich nosí poněkud počeštěnou formu německého příjmení, zatímco rakouští pořadatelé kongresů se jmenují Hayek a Dohnal. V této knize se tedy dostáváme, podobně jako u Kunderových pozdějších děl, do situace, kde jsou cizinci téměř všichni a kde je exil takřikajíc všudypřítomný. Obdobný vývoj jako u Kundery můžeme také nalézt v poslední Moníkové knize vydané za jejího života, *Zjasněné noci*. Na pozadí Čapkova

⁹³ „[...] brachte sie die Tschechen in den europäischen Kontext zurück“ – WAGNEROVÁ, Alena: „Die Teilung Europas“, s. 140.

⁹⁴ Srov. UCTV. *The Jewish Century with Yuri Slezkine*.

⁹⁵ MONÍKOVÁ, Libuše: *Treibeis*, s. 43–44.

dramatu *Věc Makropolus* se odvíjí velmi osobní příběh tanečnice Leonory Marty, která se na začátku 90. let minulého století po dlouhé době vrátí do své vlasti, do Prahy. Stejně jako Kunderova Irena z *Nevědomosti* se musí i ona vypořádat s tím, že se město během její absence změnilo. Ale nejen ono, nýbrž také protagonistka se změnila. Leonoře Marty se nedaří navázat kontakty se svými krajany, jediného blízkého nachází v kosmopolitním potomku sudetských Němců. Exil a hlavně návrat zpět jsou tedy jednoznačně primárními tématy románu.

V dílech Libuše Moníkové a Milana Kundery se exil vyskytuje často a nejen jako vnější podmínka tvorby, nýbrž také jako element inherentní uměleckým textům. Tematizován je odchod do exilu jako nutné rozhodnutí, ovlivněné různými vnějšími faktory, jejichž výklad poskytuje prostor prózy. Postavy ve své specifické životní situaci jednají velmi různě, téměř všichni však čelí problémům cizosti, pocitům nepříslušnosti a hledání vlastní identity uvnitř světů románu prostřednictvím děje a postav, tj. na rovině obsahu, ale také v jeho vnějších vlastnostech jako například jazyce, tj. na rovině formy. Mezníky v životě spisovatelů se stávají motivem i impulzem v jejich psaní, a proto se exil a s ním propojené motivy vyskytují ve většině děl jejich tvorby, a to na pragmatické i metaforické rovině.

Přestože pochopitelně prožívají i smutek a melancholie z odloučení od svého domova, lze tyto dva autory řadit k dantovským exulantům: jejich exil jim poskytuje motivaci a inspiraci ke psaní. Jsou schopni tuto životní zkušenost tvůrčím způsobem začlenit do svého díla a pohlížet na ni skrze etymologie citované dle Brooke-Roseové⁹⁶ – jako na „skok vpřed“.

⁹⁶ BROOKE-ROSE, Christine: „Exsul“, s. 290 – viz také citát výše.

2 Jazyk

2.1 Jazyk v exilu

V předchozí kapitole byl uváděn citát od Peroutky, ve kterém mluví o tajné smlouvě mezi jednotlivcem a jeho okolím rodným či domácím. Součástí oné smlouvy je také jazyk, kterým se všichni dorozumívají, aniž by kriticky zkoumali povahu této skutečnosti. Mluví ve své mateřštině znají nespočetně mnoho lexémů a slovních obrátů a disponují nejrůznějšími výrazovými prostředky. Z těchto společných dispozic čerpá také spisovatel, jehož umění spočívá v zacházení právě s jazykem. Na tajné smlouvě mezi spisovatelem a jeho okolím, tj. že producent a recipient literárního díla hovoří stejným jazykem, se zakládá možnost spisovatelské tvorby a zajištění její recepce.

Jazyk jakožto jediný nástroj spisovatele má tedy pro něj zvláštní význam a zrušení kontextu, ve kterém všichni mluví stejným jazykem, jej zasáhne obzvlášť citelně. Nejenže se spisovatel-exulant nemůže spoléhat na běžné vyjadřovací prostředky při každodenním kontaktu se svým okolím, ale nejdůležitější nástroj jeho řemesla najednou již nefunguje stejně jako dříve. Na tuto skutečnost naráží i Neubauer:

Writers, however, are not engineers [...] but verbal artists who often have to make traumatic and existential decisions in exile concerning their *métier*. If they continue to write in their mother tongue, their readers will usually be restricted to the exile and émigré community of their language, for their works can reach neither the native readers they left behind nor the readers of their host country [...]. If they adopt the language of their host country, their work becomes available to a larger, often global, reading public [...].⁹⁷

Odloučení od domácího kontextu s sebou pro spisovatele přináší nutnost rozhodnout se, zda bude nadále psát ve své mateřštině, či přizpůsobit se jazykem i výběrem témat. Proto bych na tomto místě ráda rozšířila významové pole pojmu jazyk o jeho sociokulturní dimenzi. Nejde pouze o jazyk jakožto kód lingvistický, ale také o jazyk jakožto kód kulturní. Díky překladatelům může psaní v určitém jazyce – ve smyslu psaní v určitém kulturním kódu – také určit kontext, do kterého dílo zapadá, respektive nezapadá. Tuto funkci nemá tedy pouze jazyk v čistě lingvistickém smyslu slova. Ve spisovatelském exilu se společně s otázkou, v jakém jazyce (v užším slova smyslu) tvořit, objevuje otázka, *jak* tvořit – který sociokulturní kód zvolit, aby dílo bylo srozumitelné a atraktivní četbou nejen pro ty, kteří pocházejí

⁹⁷ NEUBAUER, John: „Exile: Home of the Twentieth Century“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 12.

z kontextu tajné smlouvy. Anebo aby dílo bylo nakonec srozumitelné někomu jinému nežli domácím publiku. Jinými slovy jde o spoluutváření abstraktního čtenáře, jehož německý literární vědec Wolf Schmidt definuje takto:

Pod pojmem *abstraktní čtenář* má zde být chápán obsah onoho obrazu příjemce, který měl autor při psaní před sebou, nebo přesněji řečeno: obsah oné představy autora o příjemci, která je v textu fixována určitými indiciálními znaky.⁹⁸

Je to právě ona pře-orientace, kterou si vyžadují posun centra a periferie, jak ji popisují Richterová a Miłosz, a která je vlastní především dantovskému pojetí exilu jakožto plodné a inspirativní zkušenosti. V tomto kontextu má exil ze střední a východní Evropy v letech 1945–1989 zvláštní postavení oproti předchozím „velkým“ exodům. Tito spisovatelé se totiž často rozhodli učinit právě onen posun k novému abstraktnímu čtenáři, tj. k novému adresátu vepsanému do jejich děl. Tento složitý proces je podle Petra A. Bílka specifický zejména pro českou exilovou literaturu vzniklou v 70. a 80. letech: transcendenci mezi dvěma sociokulturními kódy se věnovala zvláštní pozornost a byla velmi produktivně tematizována. Lze si také všimnout, že mezi spisovateli posrpnové vlny je větší počet těch, kteří změnili svůj jazyk, než mezi spisovateli pounorovými, jak to činí Neubauer.

Právě rozpoznání nutnosti zprostředkovávat a „překládat“ vlastní životní i tvůrčí zkušenost do odlišných kulturních kódů jako by charakterizovala posun, k němuž v exilové literatuře v průběhu 70. a především 80. let dojde. Zároveň se tím asi vysvětluje ohlas, kterého se dostalo autorům, kteří se pro tento způsob „překladového“ psaní vědomě rozhodli (Kundera, Moníková, Gruša, Pekárková), anebo u nichž byl součástí poetiky vyprávění už v dobách, kdy na fungování v rámci jiných kulturních kontextů nejspíš ještě vůbec nepomýšleli (Škvorecký, Ivan Klíma).⁹⁹

In contrast to the exiles of the 1940s and 50s, there has, indeed, been, a marked tendency among the later Czech exiles and émigrés to adopt the language of the host country: Kohout, Gruša and Moníková started to write in German, Linhartová and Kundera in French, and Jan Novák in English.¹⁰⁰

Kontext a čtenářstvo představují pro genezi literárního díla velice důležitá fakta. Český translátolog Jiří Levý považuje právě kontext za jednu ze tří zásadních složek pro spisovatelskou tvorbu, resp. pro překlad¹⁰¹. Zmapoval genezi literárního díla, a to prostřednictvím analýzy geneze překladu. Oba procesy prezentuje jako řetězce rozhodnutí

⁹⁸ SCHMID, Wolf: „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“, in: *Česká literatura* 54:2006/2–3. Přeložila Johanna Gallupová, s. 90.

⁹⁹ BÍLEK, Petr A.: „Pojem „exilu“ jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení“, in: *Host*, 16:5/2000, s. 39–43. – Článek mi (pro jeho nedostupnost) laskavě poskytl autor sám, a to ve formátu „doc“, proto nelze při citaci udat přesnou stránku.

¹⁰⁰ NEUBAUER, John: „Exile“, s. 40.

¹⁰¹ Srov. LEVÝ, Jiří: „Geneze a recepce literárního díla“, in: *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. XX.

mezi jednotlivými variantami, které mají za cíl co nejadektivněji vyjádřit originál čili autorovou myšlenku¹⁰². Podle Levého rozhodujícími faktory při utváření onoho řetězu jsou objektivní instrukce (v případě překladu co nejadektivnější předání originálu, v případě samotného aktu psaní vodítko takto jasně vymezené není), struktura lingvistické paměti překladatele respektive spisovatele, a nakonec estetická norma, tj. intersubjektivní pravidla platná pro danou společnost¹⁰³. První složku v případě literárního díla představuje záměr autora, resp. překladatele. Pod strukturou lingvistické paměti si lze představit ono umění zacházet se slovy. Rozhodující je však i širší kontext, a to objektivní pravidla, která spojují tvůrčího jedince s jeho okolím. Okolí jako by však bylo v exilu najednou zrušeno. Z tohoto krutého zásahu do struktury jeho tvorby vyplývá pro spisovatele nejčastěji pocit beznaděje typický pro první období trávené v exilu, jak jej popisuje Czesław Miłosz:

A writer acquires a name through a complex interchange with his readers, whether he appeals to a large audience or to a narrow circle of sympathizers. He elaborates an image of himself as reflected in the eyes of those who react to his writings. When he emigrates, that image is suddenly annihilated and he makes up an anonymous member of the mass. He no longer even exists as a person whose virtues and faults were known to his friends. Nobody knows who he is, and if he reads about himself in the press, he finds that the data concerning him are grotesquely distorted. Then his humiliation is proportionate to his pride, and that is perhaps a just punishment.¹⁰⁴

Případ zde popsany se týká především takového spisovatele, který se proslavil již před svým odchodem do exilu a najednou čelí skutečnosti, že je v novém prostředí takřka neznámý anebo alespoň méně známý či jinak známý než byl ve své vlasti. Z dvou spisovatelů, kterými se tato práce zabývá, je takovým případem Milan Kundera, který ve Francii musel přeložit takřka celou svou tvůrčí zkušenost a svou estetiku do jiného kontextu a tento proces u něho vyústil v dokonalou změnu jazyka jeho tvorby, čemuž však předcházela řada dílčích posunů v díle i poetice, jak níže ukážu. V jejím případě Libuše Moníkové představuje překlad spíše fakt v pozadí jejího publikovaného díla, neboť proběhl před jakýmkoli oficiálním vydáním její tvorby a představuje přípravnou fázi na texty, které jsou nám dnes k dispozici. Nicméně překlad a jazyk si i v jejím případě zaslouží pozornost a podrobnější rozbor. Protože oba autoři píšou v jazyce cizím, vyvstává otázka české verze jejich románů. Této problematice se budu věnovat v závěru kapitoly.

¹⁰² Rozdíl ke genezi literárního díla spatřuji v tom, že právě tento cíl, jakožto instrukce, můžeme vyvodit pouze „ex post podle provedených voleb – tj. podle textu díla [...]“. Nicméně lze rozhodovací proces také sledovat u geneze literárního díla. (Ibid., s. 90).

¹⁰³ Ibid., s. 76.

¹⁰⁴ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, in: *Books abroad*, 50:2/1976, s. 281.

2.2 Psaní pro překlad – Milan Kundera

Situace v normalizačním Československu nedovolila Kunderovi dále publikovat a byl donucen najít si jinou cestu k publikaci, a tím i k čtenáři. Stopy této nutné pře-orientace na nakladatelství – a možná i na čtenáře – v zahraničí lze najít již v prvním Kunderově románu napsaném po srpnu 1968. *Život je jinde* byl nejdříve otištěn v překladu¹⁰⁵ a cesta jeho vydání je již poznamenána jiným kontextem než tím zahrnutým v tajné smlouvě. Kundera je najednou závislý na překladatelích, na jejich zprostředkovací funkci a na zahraničním čtenáři jakožto recipientovi jeho tvorby. Nejdříve se tento fakt projevuje v názvech knih. Původně se *Život je jinde* měl jmenovat *Lyrický věk*, francouzský překladatel však autora překlulil k jinému názvu¹⁰⁶. Nejen název odráží zkušenosti s cizím prostředím – i v samotném ději se objevují francouzské reálie. Do románu se zapsala dvě prostředí a autor je v něm propojuje. Zde začíná jeho překládání, jeho zprostředkování:

Kundera začal psát svůj druhý román v době pražského jara a dokončil jej po ruské invazi 21. srpna 1968 [...]. Na podzim 1968 navštívil u příležitosti vydání francouzského překladu *Žertu Paříž* a setkal se zde s ohlasy pařížského máje 1968. [...] To všechno je v jeho románu přítomno jako fólie jeho kritiky revolučního romantismu.¹⁰⁷

Kriticky se dívá nejen na svou vlastní generaci, kterou příliš nadchl lyrický duch, nýbrž také na francouzské vysokoškolské studenty, kteří ve stejné době protestovali pod heslem „Život je jinde“ – odvozeným od Rimbaudova „La vraie vie est absente“. Samotný název knihy silněji odrazuje zkušenost francouzského čtenáře, nikoli českého. Paralelou mezi dvěma geograficky vzdálenými fenomény navozuje zprostředkování a překlad životných zkušeností autora samotného do širšího kontextu. Ani jazyk tuto okolnost nepomíjí, jak si všiml Čulík: „[...] he radically simplified his language, knowing that he was writing for translators into foreign language [...]“¹⁰⁸. Všechny tyto změny lze sledovat i v dalším románu *Valčík na rozloučenou*. Především v případě titulu, jej potkal podobný osud:

[Nazval jsem] ten román nejdřív *Epilog*, později *Loučení*. Nakonec jsem podlehl přáním francouzského nakladatele. *Epilogue* se mu nelíbil a *Les adieux* byl titul nějakého románu, který právě v té době vyšel. A tak jsem vymyslel tenhle hudební název, který se mi zdá dodnes výstižný, protože to, co jsem napsal, bylo loučení ve formě zrychlujícího se tance.¹⁰⁹

¹⁰⁵ ČULÍK, Jan: *Milan Kundera*. 2000. Dostupné online: <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Kundera.htm> [26. 3. 2008]

¹⁰⁶ KUNDERA, Milan: „Epilogue“, in: *Life is elsewhere*. Přeložil Peter Kussi. London – Boston: faber and faber, 1986, s. 309.

¹⁰⁷ CHVATÍK, Květoslav: *Svět románu Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2004, s. 69.

¹⁰⁸ ČULÍK, Jan: *Milan Kundera*.

¹⁰⁹ KUNDERA, Milan: *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997, s. 241 (Poznámka autora).

Také pro tento román je tedy rozhodující jiný než český kontext. Do volby titulu výrazně zasáhli francouzský nakladatel i situace na tamním knižním trhu. Z jazykové stránky je spolupráce s překladateli naprosto nezbytná a tato závislost na překladu a cizím prostředí vytváří ambivalentní vztah mezi spisovatelem a jeho zprostředkovateli, který značně poznamená genezi dalších děl.

Jak podotýká Chvatík, již v *Žertu* hraje jazyk centrální roli: tématem románu je především krize jazyka¹¹⁰. Každý z vypravěčů si skutečnost do textové formy „překládá“ jinak – každý jakoby mluvil jiným jazykem a sáhl k jinému kódu. Zápletka se rozvinula v důsledku nedorozumění (Ludvíkova pohlednice) a ani v závěru románu nejsou postavy schopny společně komunikovat. Autor v tomto svém prvním, mezinárodně uznávaném románu ilustruje krizi jazyka – nedorozumění, které nezadržitelně prolíná život postav a takto jim znemožňuje jakékoli skutečné sdělení a tím i pozitivní lidskou interakci. Motiv jazyka a (ne)dorozumění samotné hrají od počátku jeho umělecké dráhy důležitou roli.

Také s překladem se Milan Kundera setkal již předtím, než mu byly podrobeny jeho vlastní knihy. V roce 1958 se podílel na překladu Apollinairových básní¹¹¹, a tato zkušenost autora významně poznamenala: „[...] Kunderas Übersetzungstätigkeit [hat] sein Interesse für die Übersetzung seiner eigenen Romane und die Problematik der Übersetzung allgemein enorm geschärft“.¹¹² Ve svém projevu na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů roku 1967 zdůrazňuje význam překladatelů a překladu pro českou literaturu:

Chtěl bych [...] upozornit na zvláštní specifikum české literatury, která vytvořila typ v jiných literaturách velmi vzácný, typ překladatele jako významné, ba vůdčí literární osobnosti. Vždyť, když se to vezme, největší literární postavy předbělohorského století jsou překladatelé [...]. V základech obrozené češtiny je slavný Jungmannův překlad Miltona a dodnes je naše překladová literatura jedna z nejlepších na světě a překladatelé mají u nás váhu literárních osobností.¹¹³

V této době ještě netušil, že se zanedlouho bude muset sám spolehnout na služby překladatelů. Ve Francii stojí na druhé straně procesu – jeho české knihy jsou přeloženy do světových jazyků, zatímco on píše v češtině. V důsledku této nemožnosti publikovat v Československu začal Kundera psát přímo pro překlad. Jak sám tvrdí, překlad je pro něj jako pro autora vším: „Et pourtant, pour moi qui n'ai pratiquement plus le public tchèque les

¹¹⁰ Srov. CHVATÍK, Květoslav: *Svět románu*, s. 56.

¹¹¹ Srov. CHVATÍK, Květoslav: „Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor“, in: Strutz, Johann – Zima, Peter V. (eds.), *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1996, s. 150.

¹¹² *Ibid.*, s. 151.

¹¹³ *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů: protokol: Praha 27. – 29. června 1967*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 24.

traductions représentent *tout*“.¹¹⁴ Tato nová strategie má své důsledky i v samotné autorově strategii:

V situaci, kdy je si vědom, že většina čtenářů ho bude číst v překladu, se tato snaha [o přesnost jazykového výrazu] vystupňovává v hledání výrazů, které jsou významově co nejjednoznačnější, nejpřesnější a které vylučují překladatelské nedorozumění. [...] lze dodat, že snaha o racionálně přesné pojmenování určitého dobového fenoménu, který se stává tématem, má svůj kontrapunkt v bohatství variací, zorných uhlů, ze kterých je toto základní téma pojednáváno.¹¹⁵

Na tomto bodě se mění způsob tematizace jazyka a nedorozumění – autor je nejen tematizuje, stejně jako v *Žertu*, ale přímo usiluje o jejich překonání. Hlavní témata Kunderových románů psaných pro překlad lze dle mého názoru dělit na dvě skupiny. Obě se vyvíjejí z jediného výrazu, jediné věty či výpovědi, a snaží se co nejpřesněji vystihnout daný jev, daný pojem a převést je do univerzální roviny, která je přístupná co největšímu možnému spektru čtenářů. Zprvce jsou to témata, kde základní pojem představuje jakousi předpokládanou společnou evropskou hodnotu. Autor význam pojmu zpravidla osvětluje pomocí etymologického rozboru v řadě evropských jazyků. Jako příklad lze uvést následující pasáž z *Nesnesitelné lehkosti bytí*:

Všechny jazyky vycházející z latiny utvářejí slovo soucit z předpony sou- (*com-*) a ze slova, které znamenalo původně utrpení (*com-passion*). Do jiných jazyků, například do polštiny, do němčiny, do švédštiny, se toto slovo překládá substantivem složeným z předpony stejného významu následovně slovem „cit“ (česky: sou-cit; polsky *wspol-czucie*; německy: *Mit-gefühl*; švédsky: *med-känsla*). [...] Z jiného slova, z francouzského *pitié* (z anglického *pity*, z italského *pietà* atd.), které má přibližně stejný význam, se ozývá dokonce jakási shovívavost vůči tomu, kdo trpí.¹¹⁶

Na tomto krátkém úseku textu lze vidět, jak autor do svého textu zapojuje více jazyků a tímto způsobem si zajišťuje pochopení ze strany čtenářstva mezi mluvčími všech těchto jazyků. Úvahu snadno pochopí francouzský, český, německý, polský, švédský, anglický a italský čtenář. Každý z nich se může cítit být autorem přímo osloven a má pocit bezprostředního přístupu k jádru věci díky jazyku, který je mu nejbližší. Zároveň Kundera tímto svým krokem směrem k čtenáři, tj. že vysvětlí pojem ve více evropských jazycích, předchází jakémukoli pokusu překladatele daný výraz přeložit jinak, než si to on sám přeje. Projevuje se jeho tendenci chtít být svým vlastním překladatelem a mít co největší kontrolu nad všemi dalšími verzemi, které vznikají z jeho textu. Právě snaha o eliminaci jakékoli ambivalence je specifickým rysem Kundery, na rozdíl od něj například Libuše Moníková

¹¹⁴ KUNDERA, Milan: *L'art du roman: essai*. Paris: Gallimard, 1986, s. 150.

¹¹⁵ KOSKOVÁ, Helena: *Milan Kundera*. Praha: H&H, 1998, s. 96.

¹¹⁶ KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, s. 29.

podobné ambice nesleduje. Dokonalou kontrolu si Milan Kundera vymáhal v případě překladů do francouzštiny: v nakladatelství Gallimard vydal autorizované a ucelené verze svých sedm českých psaných románů¹¹⁷.

Autor dává svým překladatelům, ale i čtenářům, velmi přesné instrukce, jak chce být chápán. Další věc, kterou citované místo v textu prozrazuje, je klíčová role jazyka při vytváření obrazu světa. Český jazyk patřící do typu *com-passione* již popisuje a rámcově načrtává fenomén, který Kundera míní. Ale teprve francouzský výraz pro stejný jev mu umožňuje blíže specifikovat význam, který je pro další děj knihy určující a nezbytný. Francouzský jazyk tedy působí na autorovu percepci světa a přímo na jeho knihy – na rovině samotných témat a motivů.

Do druhé skupiny témat pak patří ta, která určují slova s kulturně velmi specifickým významem. U těchto témat autor zdůrazňuje jejich jedinečnost, dlouze a důkladně je vysvětluje a ilustruje pomocí příkladů přímo v próze. Pravděpodobně nejslavnějším takovýmto jazykovým a kulturním specifíkem¹¹⁸ je u Kundery *lítost*. Toto slovo a společně s ním i pocit, který popisuje, je podle něj jedinečné a vlastní pouze Čechům. Věnuje mu celou kapitolu v *Knize smíchu a zapomnění*, což opět svědčí o tom, že tato kniha již není napsána přímo pro české publikum. Svým krajanům by totiž tento pojem vysvětlovat nemusel. *Lítost* se stává jedním z hlavních motivů knihy a podle autora není jakousi evropskou univerzálií, nýbrž je specifická pro něho samotného a pro kulturu, ze které pochází. Překládá část své životní zkušenosti, přičemž i zde překladatelům dává přesné instrukce: slovo „lítost“ do jiných jazyků přeložit nemusejí a nemají. V cizojazyčných verzích románu je toto slovo ponecháno ve svém původním českém znění¹¹⁹ a autor sám jeho význam vykládá, čili překládá, pomocí konkrétních situací, v kterých se ocitají jeho postavy. I zde je téma dostupné velmi širokému spektru čtenářů, co do jejich mateřského jazyka, neboť jim příběh pomáhá vcítit se do postav, a takto získají jistotu, že po přečtení románu vědí, co *lítost* je. Termín si mohou překládat sami, a to pomocí příběhu, který četli. Oba tyto postupy – čerpání ze společné či podobné, víceméně celoevropské etymologie a práce s lingvisticky

¹¹⁷ Srov. KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“, in: *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993, s. 347: „Do té doby jedinou autorizovanou verzi celého cyklu mých sedmi románů tvoří verze francouzská.“

Nová vydání u Gallimarda jsou anotovány následujícím způsobem: „Traduction du tchèque par [...] entièrement révisée par [...] l'auteur, version définitive“ – KUNDERA, Milan: *La plaisanterie*. Přeložil Marcel Aymonin. Paris: Gallimard, 1985, titulní list.

¹¹⁸ Z podobného konceptu vychází Wierzbicka, srov. WIERZBICKA, Anna: *Understanding cultures through their key words*. New York: Oxford University Press, 1997.

¹¹⁹ Viz například německá mutace *Knihy smíchu a zapomnění* (KUNDERA, Milan: *Das Buch vom Lachen und Vergessen*. Přeložila Susanna Roth. 6. vydání. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, s. 159n.)

nepřeložitelnými pojmy a jejich osvětlení – dokážou získat čtenáře nezávisle na jazyku, ve kterém dotyčnou knihu čtou. Jednak autor konkretizuje situace skrze slova čtenáři známá, jednak vysvětluje slova pomocí konkrétních situací. Tímto způsobem činí svým abstraktním čtenářem čtenáře téměř celoevropského, což odráží také jeho přání být chápán v tradici evropské literatury¹²⁰.

Tato strategie psaní pro překlad fungovala v Kunderově případě zdánlivě velmi dobře a během let, ve kterých ji aplikoval, se stal známým jak v zemi svého exilu Francii, tak na celosvětové úrovni. Přesto se často vyjádřil až krajně kriticky vůči svým překladatelům a jejich práci. V této souvislosti lze odkázat na jeho esej *Jedna věta*¹²¹, ve které analyzuje překlady konkrétní pasáže v rozsahu jedné věty z Kafkova *Zámku*. Autor se v ní explicitně věnuje oboru překladatelství a jeho úkolům i problémům¹²². Do souboru esejí *Umění románu* dokonce vložil svůj vlastní slovník¹²³, který má svou obdobu i u postav románu *Nesnesitelná lehkost bytí*¹²⁴. První z nich komentuje takto:

Je soupçonne mon ami Pierre Nora, directeur de la revue *Le Débat*, de s'être bien rendu compte de l'aspect tristement comique de mon existence de berger. Un jour, avec une compassion mal dissimulée, il m'a dit : «[...] Les traductions t'ont obligé à réfléchir sur chacun de tes mots. Écris donc ton dictionnaire personnel. Dictionnaire de tes romans. Tes mots-clés, tes mots-problèmes, tes mots-amours... »¹²⁵

Výsledkem této prosby přítele je seznam 63 slov a výklad každého z nich z hlediska autorových konotací a denotací. Lze jej vykládat jako pomůcku překladatelům, ale také jako samotný překlad – překlad slov do zkušeností a překlad vlastního života do konkrétních vyjadřovacích prostředků. I druhý uvedený Kunderův „slovník“ *Malý slovník nepochopených slov* je zbraní v rukou románových postav Sabiny a Franze, kterou používají k boji s nedorozuměním. Pro čtenáře je to ilustrace toho, že slova i přestože jsou přeložitelná,

¹²⁰ Ve *Zrazených testamentech* charakterizuje autor svou vizi evropského románu – tradice, jejímž pokračováním označuje i své vlastní dílo (viz KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*. Paris: Gallimard, 1993, s. 42n).

¹²¹ Srov. KUNDERA, Milan: „Une phrase“, in: *L'art du roman: essai*, s. 147–189.

¹²² Srov. KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*, s. 131–132: „Admettons sans ironie aucune : la situation de traducteur et en extrêmement délicate : il doit être fidèle à l'auteur et en même temps rester lui-même ; comment faire ? Il veut (consciemment ou inconsciemment) investir le texte de sa propre créativité ; comme pour s'encourager, il choisit un mot qui apparemment ne trahit pas l'auteur mais pourtant relève de sa propre initiative. Je le constate en ce moment où je revois la traduction d'un petit texte de moi : j'écris « auteur », le traducteur traduit « écrivain » [...] Cette pratique synonymisatrice a l'air innocente, mais son caractère systématique émousse inévitablement la pensée originale. Et puis, pourquoi, diable ? Pourquoi ne pas dire « aller » si l'auteur a dit « gehen » ? Ô messieurs les traducteurs, ne nous sodonymisez pas !“

¹²³ Viz šestá kapitola nazvaná *Jednašedesát slov* (KUNDERA, Milan: „Sixième partie: Soixante-treize mots“, in: *L'art du roman: essai*, s. 146–189.)

¹²⁴ Viz *Malý slovník nepochopených slov* – první část a pokračování (KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 103n. a 112n.)

¹²⁵ KUNDERA, Milan: *L'art du roman: essai*, s. 150.

mohou mít pro různé lidi naprosto odlišný význam. Někdy tato skutečnost pramení z rozdílu mezi ženou a mužem, častěji však má své kořeny v sociokulturních kontextech, ve kterých milenci vyrostli. Sabina a Franz sice oba hovoří francouzsky, to však nezaručuje, že si navzájem rozumějí. Z tohoto důvodu potřebují svůj vlastní slovník – pomůcku překladatelů-milenců při hledání společného kódu.

Obdobná je situace spisovatele písničického pro překlad. Jeho tvorba je protkána neustálou potřebou dorozumění a určení přesného významu téměř každého slova. Navíc spisovatel, jenž se nachází daleko od prostředí svého jazyka, jej čím dál tím obtížněji dokáže používat inovativním způsobem¹²⁶. V souvislosti s *Nesmrtelností* se Kunderovi někdy vytýká jeho suchý až nenápaditý styl, například Martinem Pokorným:

Obecně můžeme u *Nesmrtelnosti* konstatovat, že lexikálně zůstává v celém rozsahu v jediné poloze (na okraj zde poznamenejme, že Kunderův slovník je především po gramatické stránce mimořádně konzervativní, srov. např. časté užívání přechodníků, slovesná přičestí i tam, kde již jsou obvyklá adjektiva, apod.; [...]), v poloze typické pro vyspělý žurnalismus (u nás jinak takřka absentující). Kundera rejstřík nemění ani u „vnitřních hlasů“ postav, dokonce ani v dialozích ne, následkem čehož některé úseky působí dojmem hovoru z filmů Jaroslava Dietla o zážitcích při budování družstva, arci přesazeného na moderní problematiku [...].¹²⁷

Všechny tyto faktory jakoby musely vyvrcholit v zcela zásadní změně. Ta přišla právě s autorovou poslední česky psanou knihou *Nesmrtelností*. Pokud budeme věřit Květoslavu Chvatíkovi, je tato kniha zároveň také prvním francouzsky psaným románem:

Auf dem Titelblatt der Gallimard-Ausgabe lesen wir: „Traduit du tchèque par Eva Bloch“. Susanna Roth, die Übersetzerin von Kunderas Romanen ins Deutsche und eine gute Kennerin der Pariser Übersetzerszene, hat mir mitgeteilt, daß sie keine Übersetzerin aus dem Tschechischen mit diesem Namen kennt. So kam die Vermutung auf, daß Kundera seinen Roman selbst auf französisch geschrieben hat. Frau Roth und ich sind aber seit Ende 1989 im Besetz eines tschechischen Manuskripts des Romans *Unsterblichkeit*, tschechisch *Nesmrtelnost*, und das Buch wurde auch 1993 in Brünn im Verlag Atlantis auf tschechisch publiziert. – Auf meine direkte Anfrage hat mir der Autor mitgeteilt, daß er begonnen hatte, den Roman auf französisch zu schreiben, dann ins Tschechische überwechselte und sich so während des Schreibens zwischen den Sprachen bewegte. Schließlich übertrug er den tschechischen Text ins Französische und den französischen ins Tschechische und fertigte so zwei Parallelfassungen des Manuskripts an. Aus diesem Grunde versuchte er, die französische Fassung als „Übersetzung“ zu deklarieren.¹²⁸

Podle těchto informací je tedy francouzská *L'immortalité* pseudopřekladem¹²⁹ a máme dočinění spíše s dvojím originálem. Podobně tento vývoj nastíní i Kundera v doslovu

¹²⁶ Srov. KLIEMS, Alfrun: *Im Stummland: Zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip*. Frankfurt am Main: Lang, 2002, s. 82n.

¹²⁷ POKORNÝ, Martin: *Způsoby četby*. Praha: Prostor, 2002, s. 117.

¹²⁸ CHVATÍK, Květoslav: „Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor“, s. 154.

¹²⁹ Překladatelská terminologie podle LEVÝ, Jiří: *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný, 1998.

k českému vydání¹³⁰. V tomto románu si francouzský jazyk vyžaduje své místo a zaujímá čím dál důležitější funkci. V analyzované esejistické pasáži z *Nesnesitelné lehkosti bytí* napomáhala francouzština již konkretizaci významu slova „soucit“. Znalost tohoto jazyka přesto není nutná k pochopení textu, neboť nám autor nabízí i další etymologické „návody“, jak jeho prózu číst. Nicméně se v románu francouzština houževnatě drží a vždy znovu připomíná čtenáři, že se příběh částečně odehrává ve frankofonním prostředí. V *Nesmrtelnosti* je tento rys ještě silnější – objevují se francouzské repliky v dialozích, například v následující pasáži: „„Ach opravdu?“ směje se druhý hlas a Bernard koketně odpovídá: „Mais oui...““¹³¹ Tyto krátké vsuvky jsou snadno pochopitelné z kontextu. Dále se vyskytují reálie, které vypravěč vysvětluje:

Měli před sebou ještě večeři, to, čemu se ve Francii říká „diner en ville“, což znamená, že lidé, kteří se spolu málo znají anebo docela neznají, budou musit žvýkajíc konverzovat tři nebo čtyři hodiny.¹³²

Někdy se opakují francouzské pasáže česky: „To první, co znal z Rimbauda, bylo jeho heslo všemi přemílané: *changer la vie, změnit život*“¹³³ A některé výskyty francouzštiny v *Nesmrtelnosti* již nejsou ani takové povahy, že se vysvětlují samy, ani vypravěč je nevyjasní: „Potáceli se tu dva klošardi [...]“¹³⁴ Podle mého názoru se autor v takových případech již velmi vzdálil od českého čtenáře. Slovo „klošard“ netvoří součást běžného českého lexikálního inventáře a navíc by ho snaživý čtenář nemohl najít ani ve francouzsko-českém slovníku (to díky počeštěnému pravopisu). Francouzština se v *Nesmrtelnosti* stala zcela nepochybně nedílnou součástí Kunderovy prózy a právě v tomto čím dál méně cizím jazyce spočívá nová perspektiva. Autor pro ni má patrně jakousi slabost, libuje se ve hře s ní a zmiňuje se o její zvláštní poetičnosti: „[...] slova blázen, bláznivý, bláznovství (která ve francouzštině znějí ještě poetičtější než v jiných jazycích: *fou, folle, folie*) [...]“¹³⁵ Dále jsou tu odkazy na francouzský kulturně vědecký kontext, např. na Lacana. Do exempláře *Nesmrtelnosti* z pražské Městské knihovny si jeden čtenář dovolil zanést „opravy“ míst, které hodnotil jako chybné. Stejně tak tento čtenář „opravil“ i jméno Lacana, patrně protože jemu nic neříká¹³⁶, což možná poukazuje na to, že v českém prostředí teorie psychoanalytika Jaques Lacana nejsou tak obecně známé jako v prostředí francouzském. Vidíme, jak autor

¹³⁰ KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“, in: *Nesmrtelnost*, s. 344n.

¹³¹ *Ibid.*, s. 14.

¹³² *Ibid.*, s. 36.

¹³³ *Ibid.*, s. 143.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 153.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 207.

¹³⁶ Viz příloha 1: Čtenář slovo *Lacana* „opravil“ na *Labna* (není mi jasné, koho měl na mysli).

čerpá z vědecké sféry a francouzského myšlení čímž se vzdaluje od kulturního kódu přístupného českému čtenáři.

Změna jazyka samotného se jeví jako logická konsekvence všeho, co bylo řečeno, a zároveň šance pro další vývoj autora. Tento rozhodující okamžik volby nového jazyka a současné připuštění si skutečnosti, že mateřský jazyk ztratil na své funkčnosti, popisuje Eva Hoffmanová ve své knize *Lost in Translation*. Ke svým narozeninám dostala mladá polská emigrantka deník a nevinný dárek ji staví před důležité rozhodnutí:

If I am indeed to write something entirely for myself, in what language do I write? [...] I can't decide. Writing in Polish at this point would be a little like resorting to Latin or ancient Greek [...]. Polish is becoming a dead language, the language of the untranslatable past. But writing [...] in English? [...] Because I have to choose something, I finally choose English. If I'm to write about the present, I have to write in the language of the present, even if it's not the language of the self.¹³⁷

Kunderova strategie psaní pro překlad tento kritický okamžik pouze oddalovala. Předtím, než se k tomuto kroku rozhodl, se nejprve postupně vzdaloval českému publiku. Přizpůsobil názvy svých knih, jejich témata, poté své vypravěčské strategie a nakonec i svůj jazyk novému okolí. *Nesmrtelnost* se odehrává ve Francii, protagonisté jsou vesměs francouzští a v tematické rovině se jedná spíše o analýzu všeobecného odcizení mezi lidmi nežli o konkrétní exil. Když Kundera vydal svůj první román psaný celý ve francouzštině (*Pomalost*), našel s novým jazykem také nový autorský styl. I francouzský esejistka Guy Scarpetta posun hodnotí velmi pozitivně:

[...] passant au français, Kundera semble aussi accéder à un autre ton, un autre univers, une nouvelle dimension de l'art romanesque. Quelque chose comme une liberté acquise : un surcroît de légèreté, de fantaisie, de vivacité, une part plus grande laissée à l'improvisation (au sens que ce mot peut avoir pour un musicien de jazz : non pas une fuite hors des « thèmes », mais une absolue souplesse inventive dans leur traitement).¹³⁸

K této „získané svobodě“ („liberté acquise“) však vedla daleká a zdlouhavá cesta, což ukazuje celkový vývoj Kunderovy tvorby. Přestože své eseje psal již dávno ve francouzštině, vyloženě beletristické, tj. románové psaní v cizím jazyce je u Kundery spojené s poněkud složitějším rozhodovacím procesem. *Nesmrtelnost* měla podle přání autora vzniknout již jako čistě francouzská kniha, nepodařilo se mu však své přání zcela uskutečnit¹³⁹. Tento příklad poukazuje na to, jak silně je tvůrčí subjekt svázán se svým mateřským jazykem, zvláště když si

¹³⁷ HOFFMAN, Eva. *Lost in Translation: A Life in a New Language*. London: Vintage, 1989, s. 120-121.

¹³⁸ SCARPETTA, Guy. *L'âge d'or du roman*. Paris: Grasset, 1996, s. 254.

¹³⁹ Viz výše citovaná pasáž z CHVATÍK, Květoslav: „Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor“, s. 154.

v něm již vytvořil svou poetiku a své jméno. Nelze však zapírat, že Kundera patří k těm, kterým se změna jazyka podařila a které obohatila.

2.3 Překlad pro psaní – Libuše Moníková

Bezesporu k nim patří i Libuše Moníková. U ní však jako čtenáři nemáme možnost tak podrobně nahlížet do procesu transgrese od jednoho jazyka k druhému, neboť v češtině původní beletrii nevydala. Začala publikovat teprve po svém příjezdu do Německa, přičemž setkání s německým jazykem u ní sehrává klíčovou úlohu. O jejích prvních pokusech beletristického psaní, které započaly již během studia, se zmínila její dlouholetá přítelkyně Magdalena Hennerová. Moníková v době před odchodem do ciziny napsala několik povídek, vytvořila překlad a jednu recenzi:

Während der Studienzeit bekam ich von ihr zwei, drei Stücke. Sie waren auf tschechisch geschrieben. Darauf standen nur Initialen, zum Beispiel F. K., F. M. D., weil es sowieso erkennbar war, um wen es sich handelt. Es waren kurze Erzählungen, ausgerichtet auf Kafka und Dostojewskij. [...] Dann gab es nur noch eine Übersetzung. Nicht das ich wüsste, dass sie etwas anderes geschrieben hätte. [...] Möglicherweise erschien etwas in der Zeitung, eine Rezension, glaube ich. Aber keine Belletristik.¹⁴⁰

První skutečné pokusy o uměleckou prózu ze strany Moníkové tedy spadají až do doby jejího exilu. Je možné je vidět v katalogu výstavy *Mé knihy jsou drahé – Meine Bücher sind teuer* Památníku národního písemnictví Praha¹⁴¹. Pokud jsou datované, tak většinou pocházejí z roku 1972. Jediným uvedeným místem jejich zrodu je Göttingen, kde autorka v této době žila. Všechny tyto krátké povídky jsou zjevně psané nejdříve v češtině, poté se autorka rozhodla některé z nich přeložit do němčiny. Překlad hraje i pro ni důležitou roli, nikoli však prostřednictvím profesionálního překladatele, nýbrž ve formě autorského překladu jakožto součásti procesu geneze dotyčného díla. Překladem autorka některé texty značně rozšiřuje (např. *Paternoster*), jiné zkracuje (např. *Porod – Geburt*). Stopy těchto prvních textů můžeme v mnoha případech najít v dalších (publikovaných) dílech autorky, zejména tu předjímá jednu celou kapitolu z *Újmy*, a to v typoskriptu *Spolužačky – Mitschülerinnen*, přičemž německá verze tohoto krátkého vyprávění odpovídá do velké míry finální verzi v autorčině prvotině, románu *Újma*. Manuskripty a typoskripty v katalogu k výstavě Památníku národního písemnictví jsou okomentovány následně:

¹⁴⁰ PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková: Eine Grenzgängerin*. Wien: Praesens, 2010, s. 220. („Dana Pfeiferová im Gespräch mit Josef Moník, Eda Kriseová und Magdalena Hennerová“)

¹⁴¹ Viz KOUTKOVÁ, Lucie (ed.): *Libuše Moníková: Moje knihy jsou drahé, Meine Bücher sind teuer*. Praha: Památník národního písemnictví, 2008.

V raných textech Libuše Moníkové se přechod z češtiny do němčiny projevuje prostým překladem z jednoho jazyka do druhého. Proces překladu se stává základem vlastní práce s textem. Německý překlad, který měl původně být jen věrným obrazem originálu, se ale stále více osvobozuje od předlohy. Osamostatňuje se, jeho jazyk je koncentrovanější. Nejprve se odchyluje pouze v detailech, až se postupně soustředí na zcela jiné aspekty než původní text.¹⁴²

V duchu tohoto postulátu podrobně analyzovala Dana Pfeiferová genezi celého textu *Újmy*¹⁴³. Odkazuje mimo jiné na germanismy v českém textu a na výrazné posuny od původního českého textu až ke konečné německé verzi. Podle ní jsou tyto posuny motivovány především změnou jazyka – pomocí ní se Moníkové podařilo odpoutat se od osobních zážitků a tím posílit alegoričnost textu:

Während die Kürzung des Stoffes um Formen der ‚Vorbeschädigung‘ im privaten sowie im gesellschaftlichen Kontext, um (Selbst-)Analysen der Hauptfigur und um Nebenepisoden den exemplarischen Charakter der Erzählung erhöht, trägt die Verwischung der autobiographischen Spuren und Kafka-Referenzen zu ihrer allegorischen Wirkung bei.¹⁴⁴

Pro Moníkovou němčina znamenala především impuls k psaní a také příležitost k přesnějšímu výrazu a věcnějšímu vyjádření. Důležitá je jak němčina jakožto cílový jazyk, tak čeština jakožto výchozí jazyk, což je patrné již v prvních autorčiných rukopisech. Pro ilustraci, jak se překlad a interakce mezi dvěma jazyky mohou projevovat v genezi literárního díla, zde budu analyzovat půlstránkový text *Vor dem Erwachen*¹⁴⁵. Jde o pasáž, která se posléze částečně objevuje i v *Újme*¹⁴⁶. Manuskript o rozsahu jedné strany A4 obsahuje český i německý text. Horní půlku zabírá text český s několika korekturami, i zde se již vyskytuje němčina. Nápadné je především, že poslední věta sama o sobě (i před první korekturou!) stojí mezi dvěma jazyky: „Ich träume die Welt, celý se mi vejde do jednoho očního důlku.“ Pokud vycházíme z Levého představy geneze literárního díla jakožto sledu rozhodovacích procesů, autorka se v případě této věty již při první formulaci rozhodla pro vyjadřovací prostředky německé. Také korektury zanesené přímo do českého textu poukazují na preferenci němčiny při hledání přesnějších a adekvátnějších výrazů, tj. jiných možných prvků výběru v rozhodovacím procesu. Některé z nich se ještě pohybují na ose „čeština – český synonym“, například v prvním řádku Moníková vyměnila „tlačí dolů“ za „tiskne k zemi“. Jiné jsou

¹⁴² Ibid., oddíl „Úvahy o prvních literárních textech Libuše Moníkové“.

¹⁴³ Viz PFEIFEROVÁ, Dana: „„Alle Namen in diesem Roman, Personen und Orte sind fiktiv. Eine Ähnlichkeit mit Lebendigen wäre ihre Einbildung.“ Bemerkungen zum tschechischen Textkorpus von *Eine Schädigung*“, in: *Libuše Moníková*, s. 169–211. Původní texty, se kterými pracuje, obsahují 37 stran manuskriptu a 67 stran typoskriptu.

¹⁴⁴ Ibid., s. 205.

¹⁴⁵ KOUTKOVÁ, Lucie (ed.): *Libuše Moníková*. Uvádím pouze německý název, neboť první, česká, verze titul nenosí. – Viz příloha 2.

¹⁴⁶ Viz MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*. München, Wien: Carl Hanser, 2003, s. 28.

v němčině a takto navozují následný překlad: nad výrazem „zkrocené ruce“ najdeme návrhy „verdreht, verzerrten, verzogen“. Zde lze vidět, že repertoár kvazisynonym, ze kterých tvůrčí subjekt při genezi textu vybírá, je v případě Moníkové rozšířen o německé lexikum. Německá slova nepřicházejí pouze s druhým přehlédnutím textu, ale také při psaní samotném, jak ukazuje poslední věta úryvku. Autorka sama předjímá překlad a připravuje se na něj. Text jako čistě český nikdy nefungoval, je jen jakýmsi předstupněm pro německý výsledek. Také v hlubší struktuře textu prosvítá němčina. První věta vypadá následně: „Únava mě tlačí dolů, já ležím plnou vahou [...]“. Autorka se opravila – škrtnla osobní zájmeno, které je zbytečné v češtině, v němčině nikoli. I zde jsou tedy patrné vlivy jazyka nového prostředí.

Dalším krokem byl patrně překlad takto opraveného (resp. připraveného) textu do němčiny. Výsledek obsahuje stopy překladovosti¹⁴⁷, jazyk originálu nadále prosvítá textem cílovým. Třetí věta byla nejdříve přeložena takto: „[...] und ein Aufblitzen des Bewußtseins will mildern den schmerzhaften Druck in den Gliedern“. Autorka si posléze uvědomila, že německý slovosled vyžaduje, aby sloveso v infinitivu po modálním slovesu stálo na konci věty, a pomocí šipky později přesunula slovo „mildern“ (infinitiv po modálním slovese „wollen“ – zde ve formě „will“) na finální pozici. Nadpisu a přepisu na psacím stroji se po dalších opravách dočkala pouze německá verze textu¹⁴⁸. Je to také ona, která se potom objevuje v *Újmě*:

Die abgestandene Luft verstärkt das Gefühl von Verspätung und gleichzeitig drückt sie Jana mit einer Mattigkeit nieder, die sie mit vollem Gewicht auf ihrer verdrehten Hand liegen läßt, das Gesicht im Kissen, mühsam atmend durch den verzogenen Mund. Sie quält sich in Vorstellungen, bis sie mit einem Zucken die verbogene Lage lösen muß und eine kurze Ablenkung eintritt, dann fassen ihre Gedanken das Bild wieder. Sie will nicht fest einschlafen, sie würde nicht fühlen, wie ihre Müdigkeit sie einholt. Sobald sie die Lage ändert und der Schmerz verschwindet, schläft sie betäubt und verschläft den Schlummer, in dem sie die Umgebung schon spürt, und diese noch in den Traum hinüberreicht.¹⁴⁹

I na takto krátkém úseku textu lze vysledovat postupný přechod od jednoho jazyka do druhého, místy pomocí překladu, místy jakoby přirozeně již při první formulaci. V důsledku tohoto velmi specifického tvůrčího procesu v sobě nesou oba texty stopy druhého jazyka, jakoby stály mezi němčinou a češtinou. Konečná verze v *Újmě* je ve třetí osobě, značně se vzdálila od původního textu. Změnily se také proporce dvou elementů v tomto úryvku: v manuskriptu a typoskriptu *Vor dem Erwachen* se vnímání dřímajícího já přelévalo do světa a celé jej zahrnovalo, zatímco v *Újmě* je tato dynamika obrácena. Svět se nepříjemně naléhavě

¹⁴⁷ Terminologie dle Levého – srov. LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*, s. 98, 101.

¹⁴⁸ Viz příloha 3.

¹⁴⁹ MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 28.

vtírá do polospánku hlavní hrdinky Jany. Mnoho pojmů bylo zkonkretizováno, a sice směrem k této neblahé atmosféře, která vládne v koncovém textu. Příkladem by například mohl být přechod od neutrálního slova „Müdigkeit“ až k značně silnější „Mattigkeit“. Takovéto konkretizace se autorce podařily teprve po překladu textu do němčiny, což svědčí o jeho přínosu a konstitutivním momentu v něm obsaženém.

V případě Kundery kritici hovoří o větší přesnosti, kterou autor našel se změnou jazyka¹⁵⁰, Moníkové tento krok poskytl možnost vůbec psát. Tuto možnost autorka vnímala jako „osvobozující ránu ukončující nejen intimitu vůči mateřskému jazyku, kterou opakovaně charakterizovala jako překážku, ale také jako možnost nutného jazykového odstupe od literárního tématu“¹⁵¹. Možná právě proto není cizí jazyk v případě Moníkové pouhým nástrojem a komunikačním prostředkem. Je také místem pro konstituci já, pro manifestaci svébytnosti autorské osobnosti. Kritici nejdříve hodnotili svérázný jazyk Libuše Moníkové negativně a odsuzovali je jako nedostačující a plný chyb¹⁵². Autorka však od svého stylu nikdy neustoupila, přičemž jediný, kdo směl její texty revidovat a případně do nich zasáhnout, byl její manžel Michael Herzog¹⁵³. Jiné editory, například z nakladatelství, své knihy opravovat nenechala¹⁵⁴. Čeština jako neustále přítomný prvek v jazyce jejích knih, tj. v její němčině, je ozvláštňuje a činí autorčin styl jedinečným. Cornejová ve své publikaci shrnuje výskyty českého jazyka ve stylu Libuše Moníkové, přičemž vymezuje následující kategorie:

- tschechische Namen, die konsequent in tschechischer Rechtschreibung zitiert werden;
- Versatzstücke der tschechischen Sprache (einzelne Wörter, Satzteile oder vollständige Sätze mit oder ohne Übersetzung ins Deutsche);
- typisierte Sprachfloskeln der Erstsprache, die durch die wortwörtliche Übersetzung verfremdet werden;
- verschiedene Wortspiele, die allerdings nur zum Teil aus dem Kontext heraus dechiffrierbar sind;
- entlehnte Ausdrücke, Phraseologismen und idiomatische Wendungen, die in der deutschen Sprache in abgewandelten [sic!] Form vorhanden oder aus dem Kontext entzifferbar sind;
- Neubildungen, Bedeutungsverschiebungen und -änderungen, Paraphrasen und Umdeutungen, die von einem kreativen Umgang mit der Fremdsprache zeugen;

¹⁵⁰ Srov. KOSKOVÁ, Helena: *Milan Kundera*, s. 143–144.

¹⁵¹ „Befreiungsschlag, der nicht nur eine von ihr wiederholt als hinderlich geschilderte Intimität gegenüber der Muttersprache beendete, sondern auch die nötige sprachliche Distanz zum literarischen Thema bot.“ – KLIEMS, Alfrun: *Im Stummland*, s. 97.

¹⁵² Srov. CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968: Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens, 2010, s. 175.

¹⁵³ Srov. PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková*, s. 226. („Dana Pfeiferová im Gespräch mit Josef Moník, Eda Kriseová und Magdalena Hennerová“)

¹⁵⁴ Srov. KLIEMS, Alfrun: *Im Stummland*, s. 131.

- zuletzt noch die lexikalischen, syntaktischen und grammatischen Abweichungen von der Schriftnorm.¹⁵⁵

Podle Cornejové jde o zvláštní dialog, který oba jazyky vedou. Byl patrný také v uvedeném manuskriptu, kde jsem ukázala, jak nejen český jazyk vstupuje do konečného německého textu. V tomto svém dialogickém jazyce nalézá Moníková nejen možnost psát, ale i určitou identitu, jež vzniká prostřednictvím specifičnosti tohoto stylu. Právě v tom vidí Cornejová nalézání domova v jazyce samotném:

Moníkovás Texte erwecken den Eindruck, als ob die Autorin einen Teil ihres Tschechentums im Text und durch den Text in die deutsche Sprache und an das deutsche Lesepublikum transportieren wolle. Dies entspricht vollkommen ihrer Positionierung als Autorin, die ‚zwischen Sprachen unterwegs‘ ist – eine Positionierung, die Moníková mit ihrer Behauptung ‚ich schreibe tschechisch in deutscher Sprache‘ auf den Punkt gebracht und für sich definiert hat. Ein Bekenntnis, das ihrem ganzen Werk als Motto vorangestellt werden kann. Die deutsche und tschechische Sprache begegnen und durchdringen sich in und mittels Moníkovás Literatur im Sinne einer ‚rhizomatischen Ästhetik‘, wie sie Amodeo für die Texte ausländischer Autoren anderer Muttersprache postuliert hat. Somit wird das sprachliche Unterwegssein, das ewige Vagantentum dieser Autorin, zu einer bewussten schriftstellerischen Position ausgebaut, die der Autorin eine neue (Sprach)Heimat zu konstituieren ermöglicht und aus der heraus der tschechische Sprachduktus nicht mehr ‚böhmisch‘ klingt.¹⁵⁶

Je to jazyk mezi dvěma jazyky a také mezi dvěma kulturami, jemuž je imanentní překlad jakožto prostředek dorozumívání se jak na lingvistické, tak na sociokulturní rovině, ale také odcizení známých elementů a především jejich zpochybnění v obou kulturách. Určit abstraktního čtenáře takové tvorby je pochopitelně složité. Cornejová vyvozuje, že by to mohl být český germanista či německý bohemista¹⁵⁷. Pro ilustraci uvádím následující textový úsek. Protagonisté *Fasády* hrají divadlo, přičemž jejich kus představuje parodii na slavné postavy českého národního obrození:

Rettigová: „Nichts für Ungut, lieber Patera, Sie haben Ihre Wissenschaft, ich habe mein Tschechisches Kochbuch. Für Ihre Zwecke mag Ihr Curare angehen, für meine Speisen verwende ich anderes Gewürz. Und was des Weiteren auffällt, Herr Doktor, Sie vermögen sich ja kaum der Muttersprache zu bedienen, wenn Sie von Ihrem Beruf sprechen! Ließe sich da nicht Abhilfe schaffen, von allen den Kanülen, Injektionen, Neuronen und Essenzen?“
 „Meinetwegen können sie Absud sagen, Dekokt/Infus/Kaltmazerat und Spritzen“, Purkyně gelangweilt.
 „Und Nerven? Für Nerven wünsch ich mir ein tschechisches Wort! ‚Gefühlsfädchen‘, wie klingt das?“
 „Beschissen.“
 „Jan, jetzt ist es genug!“, Podol reißt sich die Haube der M. D. Rettigová vom Kopf.
 „Frau Rätin sehen ja, ich kann auch volksthümlich“, Purkyně/Orten, macht sich aus der Tür.
 [...]

¹⁵⁵ CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort*, s. 181.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 182.

¹⁵⁷ „[...]Zugespitzt könnte formuliert werden, dass der ideale Leser ihrer Werke ein deutscher Bohemist oder ein tschechischer Germanist wäre – ein Sprachproblem [...]“ – *Ibid.*, s. 361.

Jirásek: „Theuerste Freundin, wir schätzen alle Ihre Bemühungen um die Wiedererweckung der tschechischen Sprache nach dreihundert Jahren ‚Dunkelheit‘ – der Roman hat mich viel gekostet.“¹⁵⁸

Pro důkladnější pochopení divadelní hry čtyř restaurátorů ve fiktivním zámku Frýdlant/Litomyšl je potřeba znát postavy a role, kterou byly významné v samém národním obrození českého národa a znát i jejich současný obraz. Jsou tu narážky na jejich snahy vytvořit co nejširší spektrum české terminologie, což z dnešního hlediska může působit spíše legračně nežli jako nezbytné první nakročení ke konstituci moderního spisovného českého jazyka. Obzvláště kalk „Špritzen“ – německé slovo počestěné pouze háčkem – je komický především pro čtenáře ovládajícího jak češtinu, tak němčinu. Další hra s jazykem je přímo německá – dnes již zastaralý pravopis „th“ v mnoha slovech (který zaručeně pobaví německé publikum) poukazuje na zastaralost onoho jazyka, který chtějí Rettigová a Jirásek „vzkřísit po třech stoletích temnoty“. Německého čtenáře tato pasáž konfrontuje s informacemi o české historii, přičemž ty pro něj nemusí být zcela srozumitelné, český čtenář je konfrontován s dekonstrukcí a deformací toho, co je běžně považováno za české kulturní dědictví. Nejvíce si tak pravděpodobně vychutná text ten, který je obeznámen s oběma kontexty – a to by mohl být právě onen německý bohemista či český germanista.

Přestože Moníková tvrdí, že nepíše pro žádnou specifickou čtenářskou skupinu, je si vědoma, že její texty nejsou lehce srozumitelné, a podotýká, že to rozhodně nejsou „žádné masové náklady“¹⁵⁹. I proto je podle mého názoru velmi výstižná Cornejové charakterizace ideálního čtenáře. Na příkladech Moníkové a Kundery lze sledovat dvě téměř protikladné tendence v strategii psaní v exilu: zatímco Kundera usiluje o co největší přesnost a co nejuniverzálněji srozumitelný text, Moníková sází na zpřesnění výrazu skrze jeho specifčnost a složité zakódování, které je plně srozumitelné jen úzkému publiku. Oba přístupy však aktivně reflektují interakce s cizím jazykem a produktivní hru s ním.

2.4 Překlad „zpět“ do češtiny

Z uvedených důvodů je tvorba Moníkové pochopitelně velmi obtížná na překlad, zejména do češtiny – do autorčiny mateřštiny. Jak lze adekvátně přeložit text, který je psán – jak to ona

¹⁵⁸ MONÍKOVÁ, Libuše: *Die Fassade*. 2. vydání. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, s. 121.

¹⁵⁹ MONÍKOVÁ, Libuše: „Kapka na horký kámen – rozhovor s Petrem Kynclem“, in: *Tvar*, 7:2/1991, s. 6. – „Píšete pro určité čtenářské vrstvy? Ne. [...] Pokud se mě ptáte na určitou čtenářskou skupinu, mohu říct, že mě čtou spíš kolegové-autoři. Tedy rozhodně žádné masové náklady.“

sama nazvala – „česky v německém jazyce“¹⁶⁰? I jiní autoři, kteří se rozhodli psát v jazyce cizím – jako například Kundera, musejí zaujmout určitý postoj k této problematice. Jednou z možností je autorský překlad, který se však jeví jako velmi obtížný pro autora samotného, jak dokazuje i případ Kunderova částečného autorského překladu *Nesmrtelnosti*. Nové české vydání tohoto románu po sametové revoluci se velmi opozdilo. Vracení se k původnímu rukopisu, překladům a publikacím v nakladatelství Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých bylo pro autora velmi náročné, a to také v případě ostatních nových českých vydání. O tom svědčí především skutečnost, že sílu nutnou pro vykonání tohoto úkolu připomíná v poznámce k novým českým vydáním v brněnském nakladatelství Atlantis:

Z tohoto popisu práce pochopí český čtenář zvláštnost mé situace: psal jsem svůj román (v nejlepší pohodě) rok a půl; jeho překladům jsem věnoval (v únavě, bez pohody) dva roky. Když mne nakladatelství Atlantis před rokem žádalo, abych co nejrychleji dodal český rukopis, moje odpověď se mu musila zdát absurdní: český rukopis neexistuje! Řeknu to přesněji: byl v takovém stavu, že si vyžadoval nejméně měsíc k tomu, abych ho dal do pořádku. Bylo třeba přečíst ho pomalu větu po větě a vtělit do textu všechny změny a opravy, které jsem udělal při práci na různých překladech. Jenomže kde vzít ten měsíc? A kde vzít k té práci chuť? Byl už jsem svým románem tak unaven, že jsem se na něj nemohl ani podívat. A tak jsem se donutil znovu si k němu sednout až teď, po dalším roce.¹⁶¹

Své tři francouzsky psané romány již Kundera nenechal přeložit do češtiny. Nejedná se o nepřeložitelná díla, autor stále vysvětluje pojmy pomocí etymologie z různých jazyků (i češtiny)¹⁶². Přesto se překlad do češtiny autorovi jeví jako nemožný, a to dle mého názoru z následujících důvodů: Kunderovi velmi záleží na absolutní přesnosti překladu jeho děl¹⁶³, a tak pochybuji, že by se mu podařilo najít překladatele, kterému by svěřil překlad jeho knih do vlastní mateřštiny. Pravděpodobně nestojí o pracný proces korigování překladu (se kterým by snad nikdy nebyl plně spokojený). V tomto ohledu lze vysledovat určitou paralelu mezi autorem a jeho postavami: za každou cenu vyhledávají kontrolu nad vlastními slovy. Tamina a Mirek z *Knihy smíchu a zapomnění* usilují o moc nad svými starými dopisy stejným způsobem, jako autor sám usiluje o to, aby v žádném případě slova jeho románů nekontrolovatelně neodbíhala do jiných jazyků. Předpokládám, že nejintimnější vztah má ke své mateřštině, kde by jej ztráta kontroly nad vlastními slovy postihla nejsilněji. Možná proto zvolil nejbezpečnější řešení – francouzsky psané romány vůbec nepřekládat.

¹⁶⁰ „tschechisch in deutscher Sprache“ – viz citát výše.

¹⁶¹ KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“ in: *Nesmrtelnost*, s. 345.

Viz také: KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“, in: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.

¹⁶² Viz např. výklad slova „nostalgie“ – KUNDERA, Milan: *L'ignorance*. Paris: Gallimard, 2009, s. 9–

¹⁶³ „Přehnaná posedlost překlady?“ – KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“, in: *Nesmrtelnost*, s. 345.

Také Moníková připustila, že otázka překladu jejich děl do češtiny není jednoduchá. Ze začátku se však překladům nebránila, i když jej nepovažovala za nutný. V roce 1991 hovořila o připraveném českém vydání *Fasády* v Sixty-Eight Publishers:

Ten [překlad] nikomu nezávidím. Překládat autora do jeho mateřštiny je dost absurdní a především nevděčný úkol. V tomhle ohledu mám pochopení pro všechna zdržení. A je tady spousta knih, které nemohly po desetiletí vyjít. Ty jsou teď na řadě.¹⁶⁴

V onom rozhovoru také spekuluje o možnostech překladu názvu první části *Fasády* – „Böhmische Dörfer“ a navrhuje „něco jako „španělské vesnice po česku“¹⁶⁵. Zdá se, že se vyloženě těšila na překlad u Škvoreckého nakladatelství v Torontu. Práce překladatele Zbyňka Petráčka¹⁶⁶ ji však zklamala. Nejen, že zcela vypustil názvy kapitol – tím se sice vyhnul problematickému překladu názvů kapitol „Böhmische Dörfer“ a „Potemkinsche Dörfer“¹⁶⁷, způsobil však značný posun nejen na formální rovině, nýbrž také v rovině významové, do které se děj v jednotlivých kapitolách začleňuje. Další nedostatek lze spatřit ve volbě překladu jména jedné z hlavních postav, Maltzahna – Petráček jej přejmenoval na „Kozuba“ – jejímž předobrazem je Olbram Zoubek¹⁶⁸. V případě německého originálu lze vyvodit, že jméno Maltzahn je zněmčená forma původního jména sochaře Zoubka. Pokud je však jméno přeloženo zpět do češtiny, a to odlišně od jména předobrazu, je zamýšlená asociace pro čtenáře obtížná ne-li nemožná. I u dalšího jména překladatel zcela vypustil němčinu, a to přesto, že je tato specifičnost předmětem jedné konverzace hlavních postav. Qvietone se náhle jmenuje Květoň, což zamezuje diskuzi o neobvyklém pravopisu tohoto jména a její koherenci¹⁶⁹. Tyto posuny dále brání funkčnosti podtitulu *M.N.O.P.Q.* (iniciály hlavních postav Maltzahn, Nordanc, Orten, Podol, Qvietone). Petráček tento překladatelský

¹⁶⁴ MONÍKOVÁ, Libuše: „Kapka na horký kámen“, s. 6.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ MONÍKOVÁ, Libuše: *Fasáda*. Přeložil Zbyněk Petráček. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1991.

¹⁶⁷ Německé ustálené spojení „böhmische Dörfer“ má podobný význam jako „španělská vesnice“ v češtině. Takovýmto překladem by se však ztratila návaznost na místo děje v oné první kapitole, tj. Frýdlant-Litomyšl.

¹⁶⁸ Srov. CORNEJO, Renate: *Heimat im Wort*, s. 178.

¹⁶⁹ V originálu: „Nordanc sieht Qvietone an. „Du schreibst dich mit ‚v‘? [...] Ich dachte du wärest Quitone, mit ‚qu‘.“ „Das war ich einmal, zumindest meine Vorfahren, als sie im 17. Jahrhundert aus Frankreich kamen. Im Zuge der Nationalen Erneuerung fing ein Urgroßvater an, sich tschechisch Kwietone zu schreiben. Zwei Generationen später hat jemand aus der Familie die ursprüngliche Schreibweise wieder beantragt, aber es ist dabei der Behörde ein Fehler unterlaufen, der betreffende Beamte konnte nicht französisch. [...]“ (MONÍKOVÁ, Libuše: *Die Fassade*, s. 188.) V Petráčkově překladu: „Píšeš se Květoň? [...] Myslel jsem, že jsi Qvietone, s qu.“ „To jsem byl kdysi, aspoň mí předci, když přišli v 17. století z Francie. V průběhu národního obrození se prapradědeček začal psát česky Kwietone. O dvě generace později opět zažádal někdo z rodiny o původní pravopis, ale na úřadě to popletli, dotyčný úředník neuměl francouzsky. [...]“ (MONÍKOVÁ, Libuše: *Fasáda*. Přeložil Zbyněk Petráček. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1991, s. 160.) V originálu jde zřejmě o přepis – úředník neovládal francouzštinu, a proto jména psal s „qv“ místo s „qu“. Znění „Květoň“ lze však jen s velkou obtíží vyložit jako omyl při snaze jménu vrátit jeho původní francouzskou formu.

problém vyřešil stejně jako španělské vesnice po česku – podtitul zcela vypustil¹⁷⁰. To jsou jen některé z nejnápadnějších chyb, kterých se překladatel dopustil. Reakce autorky spočívala v zákazu jakéhokoli dalšího překladu jejich děl do češtiny¹⁷¹. Teprve po její smrti se české publikum dočkalo nové verze *Fasády* a překladů ostatních knih Moníkové.

Nového překladu *Fasády*¹⁷² se ujala překladatelka Jana Zoubková, přičemž je patrné, že se důkladně zabývala místy obtížnými pro překlad. Podnázev *M.N.O.P.Q.* zachovala a společně s ním také jména protagonistů z německého originálu. Jedinou změnu, pro kterou se v tomto ohledu rozhodla (stejně jako před ní Petráček), je oslovení Jana Ortena jako „Honzo“. Toto oslovení však používají pouze ostatní postavy a přátelé dotyčného, nikoli vypravěč. Zasazení běžné české domácí varianty jména přispívá k přirozenosti dané komunikační situace, navíc nebrání zařazení jména do podnázvu, kde se odkazuje pouze k příjmení postavy. Překladatelčina volba je oprávněná a respektuje intence originálu.

Problém názvů kapitol překladatelka vyřešila tak, že se je rozhodla nazvat „Ostrovy v Čechách“, „Ostrovy na Sibiři“ a „Věčně“. Zachovala tedy paralelu mezi názvy první a druhé kapitoly („Böhmische Dörfer“ a „Potemkinsche Dörfer“), přičemž si pro ně vybrala jiný motiv z *Fasády*: „[k] ostrovům se lze přiblížit, lze na nich přistát nebo je dokonce prozkoumat. Na ostrovech se však dá i ztroskotat anebo, zvláště jde-li o *Ostrovy na Sibiři* [...], na nich zůstat na věčné časy.“¹⁷³ Tím se uzavírá kruh k pojmenování poslední kapitoly v originálu „Ohn‘ Unterlaß“ – narážka na text *Internacionály*, kde na stejném místě v její české podobě stojí slovo „věčně“¹⁷⁴. Pro českého čtenáře není v tomto případě důležité přibližování se něčemu neznámému (to, co představují „böhmische Dörfer“, se ozřejmí německému čtenáři), nýbrž ozvláštnění něčeho známého. Tuto dualitu vidí Pfeiferová jako směrodatnou pro celou tvorbu Moníkové¹⁷⁵. Pro překlad *Fasády* bylo nutné si pro názvy kapitol vybrat opačný pól oné estetiky, neboť i čtenáři k ní přistupují z opačné strany. Autorka v originálu zvolila název kapitoly, který evokuje cizost. Ta se však prostřednictvím vyprávění zmírní a zrelativizuje. V případě Zoubkové překladu se čtenáři však ozvláštní Čechy – najednou se tam objevují jim neznámé ostrovy. Toto odpovídá celkové koncepci díla ze

¹⁷⁰ Srov. CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort*, s. 359n.

¹⁷¹ Srov. *ibid.*, s. 358.

¹⁷² MONÍKOVÁ, Libuše: *Fasáda*. Přeložila Jana Zoubková. Praha: Argo, 2004.

¹⁷³ PFEIFEROVÁ, Dana: „Kdo nečte, nezná svět (doslov)“, in: Libuše Moníková, *Fasáda*. Přeložila Jana Zoubková, s. 367.

¹⁷⁴ Srov. [http://cs.wikipedia.org/wiki/Internacionála_\(píseň\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Internacionála_(píseň)) [10. 4. 2012], http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Internationale [10. 4. 2012].

¹⁷⁵ Srov. PFEIFEROVÁ, Dana: „Kdo nečte, nezná svět (doslov)“, in: Libuše Moníková, *Fasáda*. Přeložila Jana Zoubková, s. 367. – „[...] poučná a zároveň umělecky autonomní poetika Libuše Moníkové [se vyznačuje] ambivalencí: přiblížit neznámé (teritorium) a zpochybnit tradované (jistoty).“

strany autorky – co je cizí se stane známějším, zatímco něco známé se zcizí, např. když Moníková „překládá“ českou historii, zakomponuje ji do děje svého románu a prezentuje ji v novém světle.

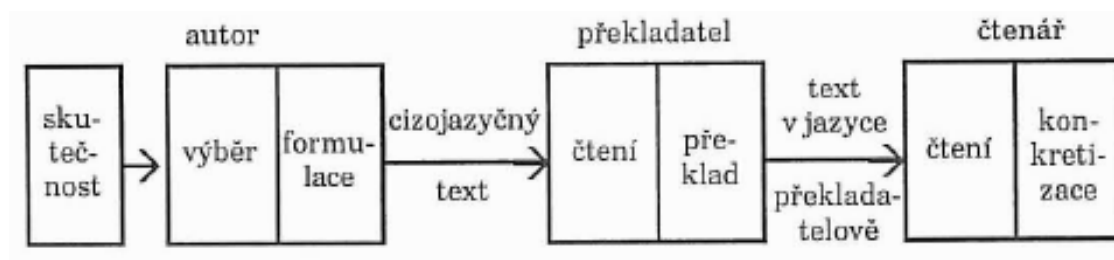
Přestože je překlad exilových spisovatelů píšících v cizím jazyce neobvykle těžký, je žádoucí, aby se jejich knihy dostaly zpět do rodných zemí jejich autorů. Mají co sdělit nejen mezinárodnímu publiku, nýbrž také českému, a to především díky zážitkům z jiného kulturního kontextu a interakci s cizím jazykem. Miłosz na jejich „dilema“ nahlíží spíše jako na přínos:

[...] your colleagues [...] who move in a world familiar to them from childhood [...] share the same language with their audience, but do they see a gleam of comprehension on the faces of their listeners? Isn't the same tongue just an illusion where uncountable individual languages fill space with a jamming noise? [...] After all, it is possible that you are better off: your exile is legitimized.¹⁷⁶

Zrušení kontextu, který se podílí na „tajné smlouvě“, nemusí mít jen negativní následky. Miłosz naráží na myšlenku, že spisovatel je nucen být jakýmsi exulantem – cizincem pro své okolí, a že se reálný exil ono odcizení projevuje velmi přirozeným způsobem, a proto pozitivně ovlivňuje i spisovatelské řemeslo. Příklady Libuše Moníkové a Milana Kundery ukazují, že zesílené vědomí nesamozřejmosti jazyka může být velkým přínosem pro literární tvorbu, ba i samotný podnět k ní.

2.5 Exkurz: Grafická reprezentace dosažených závěrů

Jiří Levý graficky znázornil dvojčlenný komunikační řetěz, který podle něj vzniká při překladu literárního díla:



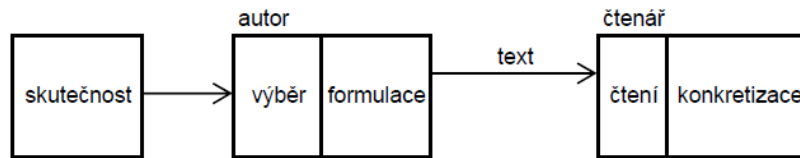
Obrázek 1 – Dvojčlenný komunikační řetěz při překladu dle Levého

Zdroj: LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 44.

Svůj obrázek komentuje následně: „[...] [P]řekladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka.

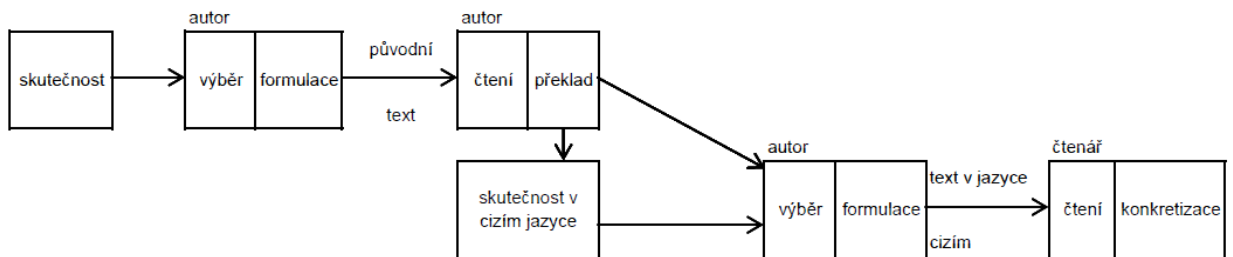
¹⁷⁶ MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, s. 281.

Sdělení v překladovém textu obsažené pak dešifrovává čtenář překladu¹⁷⁷. Analogicky lze vytvořit jednočlenný komunikační řetěz pro genezi a recepci díla v rámci pouze jednoho jazyka:



Obrázek 2 – Jednočlenný komunikační řetěz

V konkrétních případech však výše popsaný proces probíhá poněkud jinak. Pomocí grafického znázornění lze ukázat, jak vysoce specifická situace spisovatelského exilu a jím podmíněná změna jazyka ovlivňují původní výstavbu komunikačního řetězce. Budu navazovat na závěry, ke kterým jsem dospěla v kapitole *Jazyk*. Libuše Moníková zašifrovala první pasáže svého díla v jazyce českém. Překladem vznikl cizojazyčný, tj. německý text, který však autorka rozšířila o další prvky ze „skutečnosti“¹⁷⁸ německé, tj. cizojazyčné. Sama je tedy překladatelkou a tím i čtenářkou původního textu. Teprve poté se text dostane do ruky německým (ve smyslu německy čtoucím) čtenářům. Opět vznikne dvojčlenný komunikační řetěz, přestože se na něm podílel pouze autor a čtenář, nikoli překladatel jakožto zvláštní aktér:



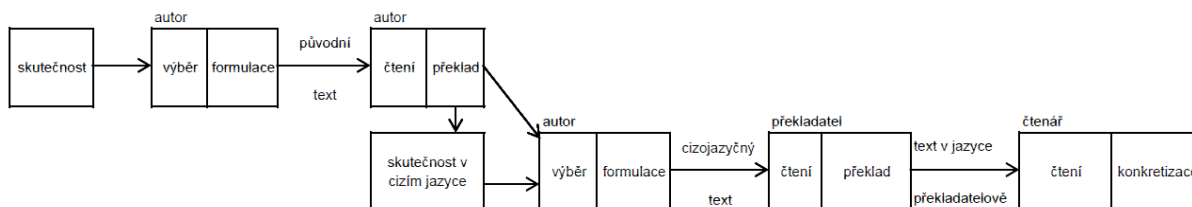
Obrázek 3 – Komunikační řetěz v *Újmě*

Uvedený model lze nalézt v *Újmě*, kdy autorka začala psát v jazyce českém, brzy však přešla do němčiny. Jak lze vidět, moment přechodu od původního textu k textu v cizím jazyce je rozšířen o složku „skutečnost v cizím jazyce“, tj. o hodnoty a možnosti, které teprve přidává cizí jazyk, tj. němčina. Tvůrčí proces autorky samotné v případě *Újmy* neproběhl pouze na základě jednorázového výběru a formulace, nýbrž během tří kroků. Z přeložené části

¹⁷⁷ LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*, 1998, s. 44.

¹⁷⁸ Nutno podotknout, že zde použitý termín „skutečnost“ je převzatý od Levého (viz obrázek 1). Není cílem této práce (a její obsah toto ani nedovoluje), aby zkoumala jeho podstatu, tj. se zabývala otázkou, do jaké míry literární dílo vzniká z prvků vyňatých ze skutečnosti. Termín zde užitý zahrnuje všechny zdroje, ze kterých může spisovatel čerpat při své tvorbě.

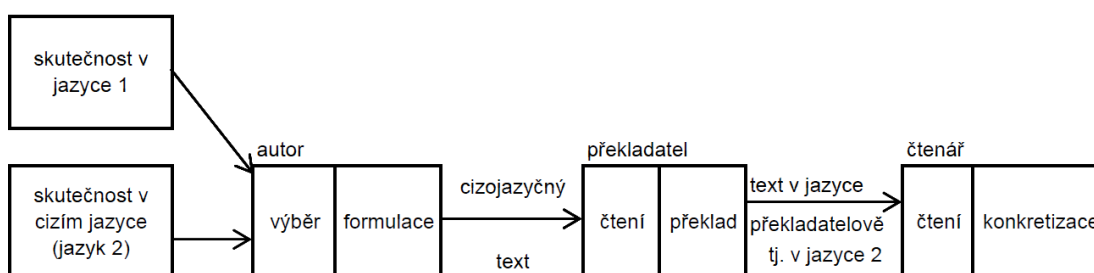
původního textu se určité prvky přebírají do druhé formulace textu. Jiné prvky jsou přidány ze „skutečnosti v cizím jazyce“, která se stala přístupnou právě díky překladu. Složitý proces, kterým prochází text vzniklý výše uvedeným způsobem při jeho překladu do dalšího jazyka, lze znázornit následně:



Obrázek 4 – Komunikační řetěz v překladu *Újmy*

Situace se dále komplikuje tím, že původní text a text v jazyce překladatelově mohou být zformulovány ve stejném jazyce, tj. v případě Moníkové v češtině. Dochází k dvojí formulaci, dvojímu překladu, a trojímu čtení. Komunikační akt je tedy již trojčlenný, neboť v jeho průběhu vznikají tři odlišné texty. Důležité je, že jsou to skutečně tři odlišné texty, přestože takzvaný původní text a text v jazyce překladatelově mohou oba být českými texty. Původní text však prošel dalšími fázemi, ze kterých jej nejvýrazněji poznamenal překlad do cizího jazyka, tj. do němčiny. Překlad jakožto proces je tudíž zabudován nejen v zprostředkování od jednoho publikovaného textu k dalšímu, nýbrž také v samotné genezi literárního textu.

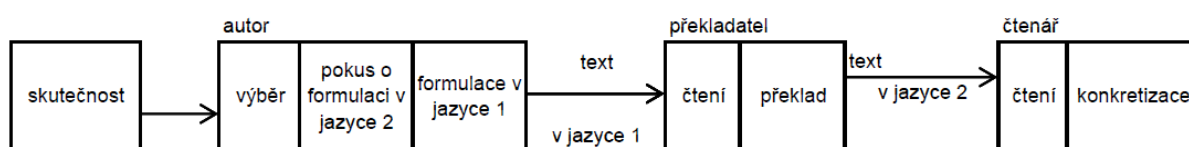
V případě dalších autorčiných textů jako například *Fasády* nelze s jistotou říci, že proběhl obdobně složitý proces. Nemáme totiž k dispozici texty „původní“, které by svědčily o tom, že části prvotní publikace *Fasády* jsou překlady z češtiny do němčiny. V návaznosti na vše výše uvedené však lze říci, že *Fasáda* je sice napsána v němčině, jazyk byl však ovlivněn taktéž češtinou. Složitost překladu textu tohoto druhu do češtiny spočívá v totožnosti jedné jazykové složky „skutečnosti“, z níž autorka čerpala, s jazykem překladatelovým. Čeština bude zde nazvána jazykem 1 a němčina jazykem 2:



Obrázek 5 – Komunikační řetěz v překladu *Fasády*

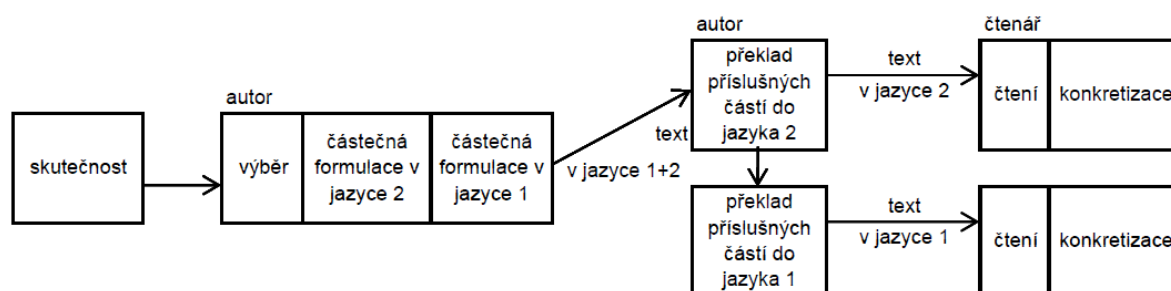
Obrázek znázorňuje postup, který vykonali Petráček a Zoubková, když překládali *Fasádu* do češtiny. Museli brát na zřetel, že jazyk, do kterého text po přečtení zašifrují, je totožný s částí jazyka, ze kterého jej dešifrují. Jazyk v tomto ohledu neznamena pouze lingvistický kód, nýbrž významnou složku oné skutečnosti, ze které autorka při tvorbě textu čerpala. Tato okolnost výrazně komplikuje proces překladu.

V případě Milana Kundery k dvěma posledním konstelacím nedochází, neboť jeho francouzsky psaná díla se do češtiny zatím nepřekládají. Zároveň jako čtenáři nemáme důvod předpokládat česky psaný text, který stojí za „původním“ francouzským textem. Zajímavá z hlediska rozšířeného Levého konceptu překladu je však *Nesmrtelnost* jakožto román stojící mezi překladem a originálem v obou jazycích. Grafické znázornění, tzn. i historie vzniku jeho francouzské verze se do určité míry podobá obrázku 4:



Obrázek 6 – Komunikační řetěz v *Nesmrtelnosti 1*

Výše zobrazená verze platí, pokud budeme vycházet z předpokladu, že skutečně vznikl český text, který posléze přeložila do francouzštiny Eva Blochová¹⁷⁹. Pokud však budeme dávat za pravdu Květoslavu Chvatíkovi¹⁸⁰ a jeho domněnce, že autor francouzský text vydal za pseudopřeklad, je nutné upravit obrázek následujícím způsobem:



Obrázek 7 – Komunikační řetěz v *Nesmrtelnosti 2*

Autor nejprve vytvořil text částečně v jazyce 1 (češtině), částečně v jazyce 2 (francouzštině). Poté jej zredigoval a přeformuloval v jednojazyčný text pouze s ohledem na čtenáře v jazyce 2, tj. ve francouzštině. Až po překladu a v návaznosti na něj a všechny změny prováděny během něj zašifruje další „poloviční“ překlad – text v češtině. Jak ukazuje grafika,

¹⁷⁹ Srov. údaje v publikaci: KUNDERA, Milan: *L'Immortalité*. Přeložila Eva Bloch. Paris: Gallimard, 1999.

¹⁸⁰ Srov. CHVATÍK, Květoslav: „Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor“, s. 154.

český text nevychází z první formulace, nýbrž z francouzské polovičně překladové verze. Opět stojíme před trojčlenným komunikačním řetězem, do kterého je překlad zabudován jakožto jeden z kroků nutných pro vzniku koncového textu.

Takto lze graficky poukázat na složitý proces, kterému mohou autoři podrobit své texty psané v exilu. Exil lze v tomto pojetí charakterizovat i jako životní zkušenost, která zcela zásadně zasahuje do komunikačního řetězce geneze a recepce literární díla, přičemž největší roli při jeho modifikaci hraje překlad.

3 Text a historie

3.1 Nesnesitelná lehkost exilu

V kapitole *Exil* jsem poukázala na to, že někteří (např. Neubauer¹⁸¹) exil definují právě přes nemožnost návratu a jeho definitivnost. Viděli jsme, že i Libuše Moníková a Milan Kundera prostřednictvím svých románových postav charakterizují pobyt v cizině jako definitivní a bez vyhlídky na návrat. Uvažování o odchodu do exilu můžeme naléznout v první řadě v *Újmě* od Moníkové, v Kunderově *Valčíku na rozloučenou*, a v návaznosti na ně též v Kunderově *Nesnesitelné lehkosti bytí*, která nabízí jakési panorama možných řešení tohoto tématu. Děj těchto knih je úzce spjat s historickými událostmi, které sehrály zásadní roli při úvahách o odchodu z rodné země – s vpádem armád Varšavské smlouvy do Prahy v roce 1968. V širším kontextu jde o dobu, která definuje celou exilovou posrpnovou vlnu. Proto lze následující analýzu vztahovat nejen na život a dílo konkrétních dvou autorů, nýbrž i na další posrpnové exulanty.

Moníková ve své první publikaci *Újmě* vypráví příběh studentky Jany žijící v bezejmenném městě, které postupně podléhá kontrole neurčité moci. Policista – orgán onoho strašlivého vládního režimu – ji brutálně znásilní, načež ona jej zabije a mrtvolu hodí do řeky. Pomoc se jí dostává od Petra a Mary, kteří obývají hausbót a většinu času tráví odloučení od města v kolonii hausbótů. Poskytují jí nejen dlouhodobou podporu, nýbrž jí také nabízejí možnost opustit město společně s nimi a stát se členem jejich komunity. Celé vyprávění lze chápat jako parabolou na krutý konec pražského jara – „psychické znásilnění středoevropské země ‚bratrskými armádami‘“¹⁸². V samotném textu však nikde tato konkretizace není vyslovena – Praha není označena svým jménem. Bezpochyby je však myšlena; navíc v manuskriptech autorky, které publikaci předcházely, jsou ještě jméno města a další jednoznačné odkazy na Prahu zachovány¹⁸³. Na hlavní postavě Janě sledujeme jak ono znásilnění samo, tak konsekvence, které ona újma obnáší. Jejíma očima vnímáme jako čtenáři

¹⁸¹ Srov. NEUBAUER, John: „Exile: Home of the Twentieth Century“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 4–106.

¹⁸² „[...] Parabel [...] der psychischen Vergewaltigung eines mitteleuropäischen Landes durch ‚brüderliche Armeen‘[...]“ – CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968: Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens, 2010, s. 146.

¹⁸³ Srov. MONÍKOVÁ, Libuše: „Spolužačky – Mitschülerinnen“, in: Koutková, Lucie (ed.): *Libuše Moníková: Moje knihy jsou drahé, Meine Bücher sind teuer*. Praha: Památník národního písemnictví, 2008.

změněné okolí a máme možnost nahlížet do toku myšlení, jak tyto změny komentuje a jak z nich vyvozuje klíčové závěry pro budoucnost postavy, tj. na metaforické rovině pro budoucnost znásilněné středoevropské země. Již na prvních stránkách se dočteme o nové budově ovládající město a strašící jeho obyvatele:

An die neuen Türme kann sich niemand gewöhnen. Im historischen Rahmen der Stadt wirken sie störend und wenn sie nicht Angst erweckten, wären sie mit ihrer stumpfen Form lächerlich. Oben auffällig ausgedehnt, sind sie wie riesige Satanspilze mit dunkelrotem Bein. Die vorteilhafte Lage des Berges erleichtert der Verwaltung die Kontrolle der Stadt, die Geräte auf den Türmen sind tagsüber in Betrieb und manche arbeiten automatisch auch nachts. Unter den Dächern wird registriert, verglichen, die Archive füllen sich. Wozu es gut sein wird, weiß niemand, die Zeitungen bringen keine Details. Jeder fühlt sich beobachtet, die Beklommenheit in der Stadt nimmt zu. Amtliche Bekanntmachungen sind bisher nur wenige erschienen, aber immer wird auf etwas gewartet, eine Katastrophe hängt in der Luft, und die Mehrheit erwartet sie gespannt.¹⁸⁴

Nápadná je zde též paralela ke Kafkovu *Zámku* – nevědomost všech a všudypřítomný pocit nevolnosti. Jiné je však ono čekání, je to pouhý klid před bouřkou, před Janiným znásilněným policistou, před traumatem, které poznamená veškerý další děj knihy. Přestože je v úvodní situaci přítomna jakási kontrola a dohled, jež se šíří od nových věží, atmosféra je ještě uvolněná, studentka běží jasnou nocí a veškeré negativní emoce se pomalu vytrácejí. Její běh je však ukončen znásilněním policistou. Prvním člověkem, kterého Jana po svém strašném zážitku potkává, je Mara, která jí ihned navrhne opustit město, přičemž blíže charakterizuje situaci ve městě takto:

„[...] Die Hälfte ist im Inneren [des Baus] unfertig und die restlichen sind mit Archiven belegt, auf einem Dach ist eine meteorologische Station. Aber mehr Anstrengung ist nicht nötig. Psychologisch arbeitet es vollkommen, schon der Anblick lähmt, niemand wagt sich in die Nähe [...] Aber es ist keineswegs harmlos, es ist gefährlich, schlimmer als direkte Gewalt. Ohne jeden Aufwand halten sie die Leute in Schach, die ganze Bevölkerung lähmt die Angst.“¹⁸⁵

„Es ist noch nicht so schrecklich“, sagt Mara, „aber es wird schlimmer. Die, die ständig darin leben, merken es nicht. Jedesmal wenn ich komme, sehe ich, wie es fortgeschritten ist.“¹⁸⁶

Evokuje obrazy, které známe přímo z dějin z konce 60. let v Praze – protesty studentů, jejich postupné zatčení a vyloučení ze studia. Do stejné doby padá i sebeupálení Jana Palacha, jemuž autorka věnovala tuto knihu. Paralely nelze přehlížet a takto velmi explicitně navozují čtení textu jako parabolou na Srpen '68. To, co se jí přihodilo, a celková atmosféra ve městě staví Janu před rozhodnutí, zda má či nemá přijmout Mařinu nabídku a odjet s ní do kolonie,

¹⁸⁴ MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*. München, Wien: Carl Hanser, 2003, s. 8–9.

¹⁸⁵ *Ibid.*, s. 53–54.

¹⁸⁶ *Ibid.*, s. 56.

tj. odejít do exilu. Tamní realitu Mara popisuje jako idylu, jako místo klidu a osamělosti, vhodné pro uměleckou tvorbu. Jana pořád však vnímá své město jako krásné, a proto je nemůže opustit:

Die Aufregung, die Jana von der allgemeinen Bedrohung ansteckt und in Widerstand versetzt, hat ihre eigene Angst verzehrt. Und dabei sieht sie durch das Fenster auf den Teil der Altstadt, der gleich unbewegt schön ist; die mittelalterlichen Kirchenspitzen und Häuserdächer, von der Sonne überschwemmt, zusammengeklebt über einem Durcheinander von schmalen Gassen, wo die Gaslampen an den durchgewölbten Lehmwänden sich zu den gegenüberliegende Mauern neigen und abends sie durch fahles Licht verbinden.¹⁸⁷

Jana schaut beängstigt zurück zur Altstadt. Von hier kann sie die Mauern nicht deutlich unterscheiden, sie wirken unverändert, aber wann hat sie sie zum letztenmal ganz aus der Nähe gesehen? Sie möchte sie gleich prüfen, die bröckelnden Stellen zusammenhalten, aber Handauflegen ist zu wenig.¹⁸⁸

Cítí dokonce povinnost se o město starat, zároveň však ví, že může dělat jen málo. Zůstane, ale čím dál silněji pociťuje odcizení od ostatních obyvatel, kteří sice možná mají také strach, nedávají jej však najevo. V své nečinnosti spolupracují s policisty a jejich řeč se pro Janu stává nesrozumitelnou:

Unter der Obhut von Hausfrauen angepaßte Kinder; verhinderte Schläger nahmen mit ihren Blicken den Polizisten die Arbeit ab. Die Stadt schrumpfte zusammen unter dem Betongürtel der Neubauten. [...] Eine fremde Stadt mit einer fremden Sprache, von fensterlosen Türmen gelenkt, die die Leute undeutlich verschmiert reden ließen und einander überwachen, nur die Jagd auf Dritte machte sie vorübergehend sicher.¹⁸⁹

Také se čím dál víc odcizuje od každodenního života kolem sebe – na studiu jí už nezáleží, cítí se spolužákům vzdálena¹⁹⁰. Nejnaléhavěji vystupuje otevřená otázka, zda odejít či zůstat, při třídním srazu v tramvaji. Jana tu potká některé své spolužačky z gymnázia, všimá si však, že přišla pozdě:

Als Jana der Straßenbahn nacheilte, war inzwischen die Situation ungünstiger geworden; es war ein Treffen, vielleicht gehörte die Zufälligkeit dazu, und wer es verpaßte, konnte die Freude daran nicht nachholen. [...] Es waren auch die Mitschülerinnen weggegangen, die sie noch antreffen wollte. Nur die weniger wichtigen waren geblieben.¹⁹¹

I tuto pasáž lze chápat jako metaforu pražského jara – doby, která jakoby přišla náhodně a nelze ji již přivolat zpět. Ty spolužačky, které Jana chtěla potkat, odešly po konci pražského jara, zůstaly již jenom ty, které Jana popisuje jako „still, unsicher, ohne

¹⁸⁷ Ibid., s. 55.

¹⁸⁸ Ibid., s. 56.

¹⁸⁹ Ibid., s. 79.

¹⁹⁰ Srov. *ibid.*, s. 82–87.

¹⁹¹ Ibid., s. 106.

Phantasie¹⁹². Na chybějící východiska v této společnosti poukazuje také jejich rozhovor: je monotónní, spolužačky se baví pouze na úkor jiných. Scéna vyvrcholí, když spolužačky Janě koupí kávu a připijí si s ní na společnou budoucnost:

Die anderen hoben ihre Kaffees zu ihr, man trank auf Versöhnung, auf Brüderschaft. Sie erwiderte den lächerlichen Toast, sie wollte endlich die alten Unterschiede abstreifen und das Mißverständnis beseitigen. [...] Jana sah, was es für sie alle bedeutete. Sie hatte vom bezahlten Kaffee getrunken, sie war gekauft.¹⁹³

Po přípitku Jana vyskočí z tramvaje. Pokud pasáž v tramvaji bereme jako metaforické vyjádření a zhmotnění důvodů pro odchod do exilu, protagonistka přece jen zvolila exil – vyskočila z tramvaje a opustila své spolužačky, se kterými si již neměla co říct. Připojila se k těm, kteří odešli již dříve, a vyjadřuje svůj nesouhlas s oněmi, kteří zůstali. V celkové struktuře vyprávění k obdobnému závěru však hrdinka nedochází a ani na samém konci se vypravěč nevyjadřuje s určitostí o Janině budoucnosti: „Sie weiß noch nicht, ob sie fahren wird. Sie hört sich noch jede Nacht im Schlaf mit den Zähnen knirschen, aber die Tage sind erträglich, sie lebt schon drei Wochen“¹⁹⁴. Stala se jí újma, ale Jana žije dále a prozatím nevolí cestu do exilu. Její život zde je téměř nesnesitelný, přesto zůstává. Čím dál více se odpoutává od společnosti kolem ní, ale stále cítí určitou spjatost se svým okolím.

S podobnou společností, jaká obklopuje Janu, se čtenář setkává i v Kunderově *Valčiku na rozloučenou*. Během Jakobových posledních dnů v jeho vlasti se protagonistovi vše okolo jeví jako satira. Pobývá v malém lázeňském městě, kde se chce rozloučit se svým starým přítelem doktorem Škrétou a mladou Olgou. Rysy společnosti, v které doposud žil, se mu zdají vyhrocené až do směšnosti. Nejzřetelnější je to na příkladě důchodců, kteří si libují v pravomoci získané od úřadu zbavit město všech volně pobíhajících psů¹⁹⁵. S nimi si Jakub spojuje i sestru Růženu v situaci, kdy mu nedovolí vstoupit se psem do restaurace a tak jej zachránit před důchodci. Charakterizuje ji jako jednu z těch, „co se dívají, budou ochotni přidržet katovi oběť“¹⁹⁶. Také při diskusi o otcovství se vyjadřuje ostře vůči společnosti ve své zemi: „A musím ovšem myslet i na to, do jakého světa bych dítě poslal. Vzala by mi ho záhy škola a vtlokala mu do hlavy nepravdy, proti kterým jsem sám celý život marně bojoval“¹⁹⁷. Negativně se vyjadřuje taky jeho dlouholetý přítel doktor Škréta: „Celé neštěstí je v tom, [...] že je člověk obklopen blbci. Copak já se mohu někoho v tomto městě zeptat na

¹⁹² Ibid., s. 107.

¹⁹³ Ibid., s. 111.

¹⁹⁴ Ibid., s. 116.

¹⁹⁵ Srov. KUNDERA, Milan: *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997, s. 92n.

¹⁹⁶ Ibid., s. 97.

¹⁹⁷ Ibid., s. 104.

radu? Inteligentní člověk se rodí do absolutního vyhnanství. [...] A já pořád sním o světě, kde by se člověk rodil nikoli mezi cizince, ale mezi své bratry¹⁹⁸. Tento svůj sen dokonce začal uskutečňovat – pravidelně léčí zdánlivě neplodné ženy pomocí injekce vlastního semene, čímž plodí nespočet dětí, které jsou podle jeho vlastní definice bratry: „Bratři jsou ti, kdo mají alespoň jednoho společného rodiče“¹⁹⁹. Stejně tak, jak jsou názory a činy postav v tomto románu čím dál zkreslenější, jsou vyhrocenější a šablonovitější i názory samého Jakuba. Vidí již okolo sebe pouze to zlé, a přestává tak své okolí brát vážně:

Jakub si řekl, že jeho vlast se nevyvíjí ani k lepšímu, ani k horšímu, nýbrž k čím dál směšnějšímu: prožil zde kdysi honbu na lidi a včera viděl honbu na psy, jako by to bylo jedno a totéž představení v jiném obsazení. Namísto vyšetřovatelů a dozorců v něm vystupovali penzisté a namísto vězněných státníků boxer, voříšek a jezevčík.²⁰⁰

Všechna uvedená fakta se zdají být důvody pro exil – takovéto zkreslené, jednostranné vnímání okolního světa však také může být vyvoláno rozhodnutím odejít. Kritika společnosti, kterou exulant opouští, a neschopnost objektivně posuzovat dění jdou ruku v ruce. Důkazem oné neschopnosti posoudit život, který již není myšlen vážně, je epizoda, kdy se Jakub sám stane vrahem, nikoli však s motivem, ale z čisté náhody. Jed, který mu kdysi dal doktor Škréta, se dostal do ruky sestry Růženy, která tabletu spolkne a umře. Výsledek příhody se však Jakub nedozví, neboť si myslí, že tableta od Škréty byla pouhou atrapou. Když odjíždí přes hranice, nejdříve v něm převážejí pocity smutku, ale nakonec dochází k následujícímu závěru: „Říkal si, že celý jeho příběh s tabletou byl jen hra, hra bez následků jak celý jeho život v této zemi, v níž nezanechal žádné stopy, žádné kořeny, žádnou rýhu a z níž teď odjíždí, jako by z ní odcházel vánek“²⁰¹. Zde je vidět ona lehkost, která nastává s odtržením od známého kontextu a odcizením se od okolního světa. Jana z *Újmy* ještě cítila vazbu k městu, ve kterém žila, Jakub je ve *Valčíku na rozloučenou* o krok dál: jeho rozhodnutí odjet je dané od začátku příběhu, a během něj se protagonistovi jen přechodně vrátí pocit, že by pro něj jeho země ještě něco znamenala. Vnímá sám sebe, jako by nechal za sebou pouhou hru, experiment, nikoli vážný, skutečný život. Celým románem jej tedy doprovází již atmosféra nezávaznosti a v okamžiku, kdy přejíždí hranice, jej přemůže absolutní lehkost, v níž se ztratí i poslední vazby se životem ve vlasti.

Tento atribut je vlastní neodvolatelnému exilu. Pouze v případě, že je rozhodnutí definitivní, nabírá dosavadní život absolutní nezávaznosti. Elisabeth Bronfenová mluví

¹⁹⁸ Ibid., s. 118.

¹⁹⁹ Ibid., s. 118.

²⁰⁰ Ibid., s. 130.

²⁰¹ Ibid., s. 215.

o rozdvojení identity, které exulant prodělá, a to v návaznosti na Freudův koncept znepokojivého („das Unheimliche“)²⁰². Podle ní se exulant nachází v jakémisi „třetím prostoru“²⁰³, protože není ukotven ani v zemi, kterou opustil, ani v té, do které přijel. Obdobně stav popisuje Věra Linhartová: „Má zcela první zkušenost po mém odchodu byl pocit nesmírné lehkosti, dokonalé nepříslušnosti k jakémukoli společenství, ke kterékoli zemi. Měla jsem dojem, či spíše jistotu, že vše co od té chvíle udělám, nebo čím se stanu, závisí pouze na mně“²⁰⁴. Podobný pocit vyjadřuje protagonistka *Nevědomosti* – exulantka Irena –, která se zmíní o prvních letech v exilu jako o nejšťastnější době svého života: „C’était la misère. Tu ne me croiras pas, mais aujourd’hui, dans mon souvenir, ce sont mes années les plus heureuses. [...] Je voulais dire que cela a été la seule fois où j’ai été maîtresse de ma vie“²⁰⁵. Ve stejném duchu charakterizuje Karla v *Ledové tříšti* své první dny mimo vlast jako „prázdniny“²⁰⁶. Pociťovaná lehkost a nevázanost, nezávažnost celého života nemusí však být pouze pozitivní, což je jedním z aspektu Kunderova konceptu nesnesitelné lehkosti bytí. Poté, co Sabina, Tomáš a Tereza – hlavní postavy stejnojmenného románu – opustili Prahu, se jim právě ona lehkost exilu stává nesnesitelnou. Jelikož postrádají pevný bod, na kterém by se mohli orientovat, exulanti v *Nesnesitelné lehkosti bytí* svůj stav nemohou vydržet – nejdříve toto prociťuje Tereza:

Kdo je v cizině, jde v prázdném prostoru vysoko nad zemí bez záchranné sítě, kterou člověku poskytuje jeho vlastní země, kde má rodinu, kolegy, přátele a snadno se domluví jazykem, který zná od dětství. V Praze byla na Tomášovi závislá jen srdcem. Zde na něm závisí vším.²⁰⁷

Je to ztráta Peroutkovy „tajné smlouvy“, která způsobí, že v exilu nastane přílišná lehkost, jinými slovy absolutní nepřítomnost jakéhokoli záchytného bodu. Pro Terezu je záchytným bodem pouze Tomáš, a tuto intenzivnější závislost na něm nemůže snést. Rozhodne se jej opustit a vrátí se do Československa, Tomášovi zanechá pouze dopis. Nyní se musí on smířit s tím, že není za nikoho zodpovědný, musí se smířit s lehkostí, což se mu však nepodaří:

²⁰² „Der als ‚Heimat‘ empfundene Ort, und die daran geknüpfte Vorstellung von Identität wird durch die Aufspaltung in Dazugehörige und Ausgestoßene ‚un-heimlich‘ und führt zur Teilung und Verdoppelung des Ichs.“ – BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“, in: *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 3:28/1993, s. 171.

²⁰³ „dritte[r] Bereich“ – *ibid.*, s. 171.

²⁰⁴ LINHARTOVÁ, Věra: „Za ontologii exilu“, in: *Akord: Revue pro literaturu, umění a život*, 11:2/1996, s. 79.

²⁰⁵ KUNDERA, Milan: *L’ignorance*. Paris: Gallimard, 2009, s. 187.

²⁰⁶ „[...] bisher waren es Ferien [...]“ – MONÍKOVÁ, Libuše: *Treibeis*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, s. 144.

²⁰⁷ KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, s. 89.

Vyšetřoval pacienta a viděl místo něho Terezu. Napomínal se v duchu: nemysli na ni! nemysli na ni! Říkal si: právě proto, že jsem nemocný soucitem, je správné, že odjela a že už ji neuvidím. Musím se osvobodit ne od ní, ale od svého soucitu, té nemoci, kterou jsem před tím neznal a jejímž bacilem mne nakazila! V sobotu a v neděli cítil sladkou lehkost bytí, jak se k němu blíží z hloubi budoucnosti. V pondělí na něho dopadla tíže, jakou dosud nepoznal. Všechny tuny železa ruských tanků nebyly nic proti té tíži. Nic není těžšího než soucit. Ani vlastní bolest není tak těžká jako bolest soucítěná s někým, pro někoho, za někoho, zmnohonásobená představivostí, prodloužená ve sta ozvěnách.²⁰⁸

Ani Tomáš není schopen žít v této lehkosti, v jejímž pozadí se nachází velká tíha. Proto následuje Terezu zpět do své vlasti. I třetí exulantka tohoto románu Sabina se setkává s nesnesitelnou lehkostí bytí – najednou pocítí, že nemá již koho zradit a před kým utíkat. Jediné, co jí zbylo, je prázdnota, lehkost:

Její drama nebylo dramatem tíhy, ale lehkosti. Na Sabinu dopadlo nikoli břemeno, ale nesnesitelná lehkost bytí. Až dosud ji chvíle zrady naplňovaly vzrušením a radostí z toho, že se před ní otvírá nová cesta a na jejím konci nové dobrodružství zrady. Ale co když ta cesta jednou skončí? Člověk může zradit rodiče, manžela, lásku, vlast, ale když už pak nejsou ani rodiče, ani manžel, ani láska, ani vlast, co zbude pro zradu? Sabina cítí kolem sebe prázdnotu. A co když právě tato prázdnota byl cíl všech jejích zrad? Až dosud si to ovšem neuvědomovala a je to pochopitelné: cíl, za kterým se člověk žene, je vždycky zahalen. [...] Nesnesitelná lehkost bytí, to je ten cíl? Po odchodu ze Ženevy se mu značně přiblížila.²⁰⁹

Postavy *Nesnesitelné lehkosti bytí* zvolí různé cesty, jak tomuto trýznivému pocitu uniknout – Tomáš a Tereza se vrátí do Československa, kde jim spjatost s okolím do určité míry vrátí pocit ukotvení, zatímco Sabina pokračuje v hledání úniku před lehkostí napříč kontinenty. Nejdříve jede do Paříže, později do Kanady. Obdobnou strategii zvolili Karla a Prantl v *Ledové tříšti* – cestovali kolem světa a Prantl se nakonec usadil v co nejdlejší zemi, v Grónsku. Tomáš a Tereza najdou klid na českém venkově, kde žijí v jakémsi exilu uvnitř vlastní zemi a věnují se pouze dění v nejbližším okolí. Stejně tak protagonisté z *Fasády* – v rekonstrukci sgrafitta a přetváření dějin pomocí nich najdou náplň svého života a účel své umělecké tvorby. Oba autoři si tedy pomocí svých postav mohou modelovat potencionální cesty. Mohou se stáhnout na venkov a věnovat se pouze úzkému kruhu přátel a své práci, anebo bezcíle objíždět svět či se ukrýt na jiném kontinentu. Jak se však mohou tyto exulanti, kteří jsou v Evropě za hranicemi vlasti, vypořádat s onou nesnesitelnou lehkostí exilu?

3.2 Psaní identity

[...] passant par un grand magasin, elle se trouva inopinément devant une paroi recouverte d'un immense miroir et resta stupéfaite : celle qu'elle voyait n'était pas elle, c'était une autre

²⁰⁸ Ibid., s. 40.

²⁰⁹ Ibid., 134.

ou, quand elle se regarda plus longuement dans sa nouvelle robe, c'était elle mais vivant une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays. Cette femme n'était pas antipathique, elle était même touchante, mais un peu trop touchante, touchante à pleurer, pitoyable, pauvre, faible, soumise. [...] par la force manique d'une robe, elle se voyait emprisonnée dans une vie dont elle ne voulait et dont elle ne serait plus capable de sortir. Comme si, jadis, au début de sa vie adulte, elle avait eu devant elle plusieurs vies possibles parmi lesquelles elle avait fini par choisir celle qui l'avait amenée en France. Et comme si ces autres vies, refusées et abandonnées, restaient toujours prêtes pour elle et la guettaient jalousement depuis leurs abris.²¹⁰

Ukázka z *Nevědomosti* ilustruje pocity, kterým exulant čelí, o kterých také hovoří Bronfenová. Exulantka se ocitne se před zrcadlem, tj. rozdvojí se a najednou vidí samu sebe či lépe řečeno svého dvojníka, s kterým se nemůže úplně ztotožnit. Retrospektivně vidí, jaký by jeho život mohl být, zvolil-li by kdysi jinou cestu. Také exilový spisovatel se vidí v této pozici a představuje si všechny své možné životy zachytitelné jedině pomocí románových postav, přesně v duchu Kunderovy teze: „Postavy mého románu jsou mé vlastní možnosti, které se neuskutečnily“²¹¹. Jen prostřednictvím literární tvorby a rekonstrukce možných, ale neuskutečněných životů lze redefinovat vlastní identitu a takto ji znovu ucelit: „Auf [...] Entwurzelung und Entortung, die zuerst eine Weltlosigkeit zur Folge hat, muß mit einem neuen Selbstentwurf reagiert werden, genauer mit dem Versuch, in narrativer Form das zerbrochene Leben wieder zu einem Ganzen zusammensetzen“²¹². Tuto potřebu scelení vlastního roztržitého života popisuje americká spisovatelka a literární teoretička polského původu Eva Hoffmanová ve svém autobiografickém románu *Lost in Translation*²¹³:

Perhaps now I can get the different blocks of my story into the right proportions. As every writer knows, it's only when you come to a certain point in your manuscript that it becomes clear how the beginning should go, and what importance it has within the whole. And it's usually after revising backward from the middle that one can begin to go on with the rest. To some extent, one has to rewrite the past in order to understand it.²¹⁴

Podobně na svůj život nahlíží i Libuše Moníková. Přidává však myšlenku, že by se její vlastní život mohl částečně sestavit z citátů; musí je poznat, přepsat a porovnat, aby v jejím životopise dávaly smysl:

Mein Leben ist eine Abfolge von Literatur- und Filmszenen, willkürliche Zitate, die ich nicht immer gleich einordnen kann. Manchmal denke ich, daß ich die unerkannten, mit Literatur nicht resonierenden Stellen aufschreiben müßte, – auf die Gefahr hin, daß es dann eine

²¹⁰ KUNDERA, Milan: *L'ignorance*, s. 39–40.

²¹¹ KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985. Dostupné online: <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/vysledky.php?ID=CL36915812> [9. 2. 2012]

²¹² BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur“, s. 170.

²¹³ Srov. HOFFMAN, Eva: *Lost in Translation: A Life in a New Language*. London: Vintage, 1989. – K tomu viz také BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945–1989*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004, s. 334n.

²¹⁴ HOFFMAN, Eva: *Lost in Translation*, s. 242.

bestimmte Art Langeweile oder Verzweiflung doppelt gibt, wenn sich das fiktive Pendant dazu nachträglich findet.²¹⁵

Na tomto „třetím místě“ je sice nutno zrekonstruovat vlastní identitu pomocí vyprávění, zároveň si je spisovatel vědom toho, že se jeho rekonstrukce nemusí zdařit. Jeho mezi-pozice je „zřetelně překerní“²¹⁶ a přes všechna úskalí je nutno se alespoň pokusit o smysluplné zařazení všech volně se pohybujících scén do většího celku. Nutnost vyprávět a tímto způsobem zpracovat zkušenost exilu zdůrazňuje taktéž Milan Kundera. V *Nevědomosti* poukazuje na paralelu mezi hlavní postavou Irenou a Odysseem, který se po dvaceti letech vrací na Ithaku. Pro jeho úspěšný návrat je nezbytná možnost vyprávět:

Pendant vingt ans il n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu et n'aurait pu le retrouver qu'en racontant.

Après avoir quitté Calypso, pendant son voyage de retour, il avait fait naufrage en Phéacie où le roi l'avait accueilli à sa cour. Là, il était un étranger, un inconnu mystérieux. À un inconnu on demande : « Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Raconte ! » Et il avait raconté. Pendant quatre longs chants de *L'Odyssée*, il avait retracé en détail ses aventures devant les Phéaciens ébahis. Mais à Ithaque il n'était pas un étranger, il était l'un des leurs et c'est pourquoi l'idée ne venait à personne de lui dire : « Raconte ! »²¹⁷

Jediné možné místo pro ono nutné vyjádření vzniklého rozkolu mezi dvěma identitami je prostředí nové. V prostředí, které bylo opuštěno, není již narace možná, proto k ní může dojít jedině v novém prostředí, v němž se exulant musí nejdříve zabydlet. Aby však exulant mohl spojit své dvě existence do jednoho nového celku, musí být jeho narace zároveň tvorbou i vzpomínáním, jak podotýká Bronfenová:

Der Versuch des Exilanten, in narrativer Form ein neues Ganzes zu schaffen, bedeutet einen Akt der Erinnerung und der Schöpfung, indem er sowohl im neuerworbenen Fremden als auch im verlassenen bekannten Ort gegenwärtig ist und diese spannungsgeladene Zweiräumigkeit verarbeiten muß.²¹⁸

I v nové identitě, které spisovatel může dosáhnout pomocí vyprávění, jsou tedy přítomny obě jeho existence, jsou však slité do jednoho celku. Jako pokus o první krok tohoto procesu lze vidět analyzované dílo Moníkové *Újma* či Kunderovu *Knihu smíchu a zapomnění*. Celou svou knihou autor bojuje proti zapomnění a zároveň na základě svých vzpomínek konstituuje svou vlastní identitu. Nemusíme se ptát, zda všechny pasáže zdánlivě autobiografické odpovídají životním faktům autora. Rozhodně není jeho cílem napsat vlastní

²¹⁵ MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 134.

²¹⁶ „[...] als Grenzsituation auch bewußt prekär“ – BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur“, s. 170.

²¹⁷ KUNDERA, Milan: *L'ignorance*, s. 43.

²¹⁸ BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur“, s. 171.

autobiografii, ale spíše interpretovat životní zkušenosti v závislosti a souvislosti s životem v exilu. Jde tedy pouze o částečnou rekonstrukci minulosti, značná část vyprávění funguje jako znovustvoření minulosti tak, aby byla koherentní se současností: „Durch den Akt des Erinnerns wird eine vergangene Welt neu entworfen und wiedergewonnen“²¹⁹. V tomto ohledu je velmi výřečná pasáž, kdy se vypravěč z dálky dívá na svou vlast:

Voltaire ouvre la porte du salon et l'étudiant voit autour d'une grande table toute la poésie de son pays. Je les regarde d'une grande distance de deux mille kilomètres. Nous sommes à l'automne 1977, mon pays sommeille depuis huit ans déjà dans la douce et vioureuse étreinte de l'empire russe, Voltaire a été exclu de l'université [...] Donc, je les regarde à présent du haut de mon belvédère, mais c'est trop loin. Heureusement j'ai dans l'œil une larme qui, semblable à la lentille d'un télescope, me rend plus proches leurs visages. [...] Je les vois tous sur la toile de fond de Prague éclairée, elle qu'elle était il y a quinze ans, quand leurs livres n'étaient pas encore enfermés dans les caves de l'État [...]²²⁰

Rekonstrukce minulosti, kterou provádí vypravěč, není pouhým ohlídáním se zpět, ani pohledem do dálky. Jeho pohled míří jinam jak na časové, tak prostorové rovině, a je zajištěn pouze slzou – nejde tedy o vyprávění objektivní, nýbrž silně subjektivní, které je umožněné jedině smutkem ze ztráty vyprávěného prostoru i času. Na tomto i dalších místech si autorský subjekt promítá ztracený prostor a čas ve snaze je začlenit do většího celku a propojit je se současností. Jiné postavě z *Knihy smíchu a zapomnění*, Tamině, se propojení nepodaří: po smrti svého manžela chce Češka žijící ve Francii získat zpět dopisy z Československa. Zdá se jí, že pouze s jejich pomocí by byla schopna udržovat svou minulost při životě. Když v ní umře i poslední naděje, že by jí někdo dopisy mohl přivést, odejde na ostrov dětí. Motiv dětí v tomto románu poukazuje především na ideologii, která odmítá poznání z minulosti a vidí pouze přítomnost a budoucnost²²¹. Děti navrhnou Tamině, že ji přijmou mezi sebe, však jen pod podmínkou, že bude jako ony. Rozhodne se pro tento krok, vzápětí se musí vzdát své minulosti a své intimity:

Elle avait décidé de gagner leur sympathie. Pour cela, il fallait évidemment s'identifier à eux, accepter leur langage. Elle allait donc participer volontairement à tous les jeux, mettre dans leurs entreprises ses idées et sa force physique, et les enfants seraient bientôt conquis par son charme.²²² [...] Ce corps, dont l'histoire de l'amour avait écrit chaque partie, semblait dans l'insignifiance et cette insignifiance était un soulagement et un repos.²²³

²¹⁹ Ibid., s. 172.

²²⁰ KUNDERA, Milan: *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1979, s. 149–150. – Cituji z francouzského překladu vydaného v nakladatelství Gallimard, a to pro nedostupnost českého originálu.

²²¹ Srov. ibid., s. 201. Motiv kolektivního konformismu se objevuje také v jiném místě v *Knize smíchu a zapomnění*, a to ve třetí kapitole *Andělé*. Americké studentky Gabriela a Michaela tancují v extasi z myšlenky, že je spojuje smích, který smaže veškeré rozdíly mezi lidmi.

²²² Ibid., s. 202.

²²³ Ibid., s. 204.

Tamina chce ve svém metaforickém exilu dosáhnout co největší míry asimilace se společností kolem sebe. Proto odloží vše, co jí poznamenalo, dokonce i její dospělé tělesné znakyztrácí svůj význam. Nejdříve se její volba zdá prospěšná, časem se však Tamině život na ostrově zprotiví. Pokus přeplavat zpět na pevninu selže a Tamina utone. Její asimilace a rekonstrukce já tedy nebyly úspěšné, což znamená, že odložit minulost a přijít na nové místo zcela bez ní není východiskem. Stejně tak není východiskem situace předchozí, kdy žila Tamina pouze v přemítání nad minulostí ve formě starých dopisů a deníků. Jediná možnost leží v rekonstrukci životního příběhu na základě sloučení částí, do kterých se rozpadl. S ní může začít také manifestace já v novém prostoru, v případě spisovatelů i v novém literárním prostoru. Tvůrčí subjekt se do něj doslova vepisuje – stane se jeho součástí. Jinými slovy se zde jedná rovněž o přihlášení k jisté literární tradici a do určité míry také k národní literatuře²²⁴. V předchozí kapitole se hovořilo o Kunderově přechodu do francouzského jazyka a inspiraci, kterou z něj čerpal, a to zejména ve spojitosti s *Nesmrtelností*. S prvním románem psaným bezvýhradně ve francouzštině – *Pomalostí* – se vedle cizího jazyka jakožto impulzu pro psaní objevuje další: francouzská literatura. Tvzení je nutné upřesnit. Kundera dlouho čerpal z celoevropské, mimo jiné z francouzské literatury²²⁵. Důkazem mohou být jeho překlady Apollinairových básní, které zhotovil již v samých počátcích své spisovatelské kariéry²²⁶, či zdůvodnění jeho volby Francie jako cílu exilu:

[...] Kundera [gab] in den wenigen im Exil aufgezeichneten Interviews seine kulturelle Affinität zur französischen Kultur preis. Kunderas bereits vor dem Exil angestellte Überlegungen zu Frankreich, in dem er „den Westen“ mit seinem „Geist des Zweifels“ verkörpert sieht, sowie zum westlichen Denken im allgemeinen decken sich mit der französischen Idee des Bürgerseins, der *citoyenneté*, wie sie die rationalistisch orientierte Aufklärung gestiftet hat. Viele französische Schriftsteller seien zu seinen literarischen Vorbildern geworden [...].²²⁷

Přestože se jí inspiroval již dříve, její vliv se přirozeně zvětšuje s odchodem autora do Francie. Je to právě francouzská literatura, která spolu s francouzským jazykem přináší nový

²²⁴ Zde je však důležité upozornit, že se exilové spisovatelé často vymykají právě zařazení do jakékoli národní literatury a jsou vnímáni (i sebou samými) jako příslušníci nad-národních literatur, jako např. Vladimír Nabokov.

²²⁵ Nutno podotknout, že Kundera neměl blízko jen k francouzské literatuře a kultuře, nýbrž také k německé. Důkazem mohou být jeho četné analýzy německojazyčných literárních děl (především odkazy na Kafku, Brocha a jiné) – srov. KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*. Paris: Gallimard, 1993. I od brněnského původu autora lze odvodit, že vyrostl v prostředí, kde docházelo ke styku minimálně dvou kultur (německé a české).

²²⁶ Srov. CHVATÍK, Květoslav: „Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor“, in: Strutz, Johann – Zima, Peter V. (eds.), *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1996, s. 151.

²²⁷ BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 80.

element do *Pomalosti* – onu „získanou svobodu“²²⁸, které si také všimla Kosková: „[...] *Pomalost* pravděpodobně otevírá nové tvůrčí období, ve kterém dominuje hravost, lehkost a elegancie inspirovaná francouzskou literaturou“²²⁹. V románu se překrývá několik vrstev vyprávění: spojuje je místo, kde se děj odehrává – francouzský zámek přeměněný v hotel, v němž vypravěč se svou manželkou Věrou²³⁰ tráví večer a noc. V mysli vypravěče se rozehraje další příběh, který se taktéž koná na zámku. Navazuje na novelu Vivanta Denona *Není zítřku*²³¹, která je v průběhu románu parafrázována a podrobena analýze. Vypravěč rozvíjí ještě další linii vyprávění o různých postavách ze současnosti, které se setkají na entomologickém kongresu na stejném zámku. Jedním z nich je český vědec Čechořípský, jenž se jakoby omylem a pouze díky své neschopnosti říct „ne“ stal disidentem²³². Na kongresu podléhá domnělému přání posluchačů po sentimentálním projevu; po vyličení všech těžkostí zažívaných za komunismu a pod dojmem velké cti, že může mluvit před západní veřejností, zapomene na svůj odborný referát. Je to jen jedna z celé řady trapných postav, které provázejí třetí a současnou dějovou linii. Pomocí ní autor odkrývá a kritizuje mnoho předsudků, stereotypů a především povrchnost lidského pohledu, který hledá pouze rychlé senzace. Tři zmíněné dějové linie se kromě konce románu prolínají v 26. kapitole:

Véra dort et moi, debout devant la fenêtre ouverte, je regarde deux personnes qui se promènent dans le parc du château par une nuit enlunée. [tj. *protagonisté Denonovy novely*] [...] Je la [Véra] reveille et elle me regarde, les yeux grands ouverts, pleins d'effroi. Puis elle raconte, avec précipitation, comme dans un accès de fièvre : « J'étais dans un très long couloir de cet hôtel. Tout à coup, de loin, un homme a surgi et a couru vers moi. Quand il est arrivé à une dizaine de mètres, il s'est mis à crier. Et, imagine, il parlait tchèque ! Des phrases complètement débiles : « Mickiewicz n'est pas tchèque ! Mickiewicz est polonais ! » [tj. *Čechořípský*] Puis il s'est approché, menaçant, à quelques pas de moi et c'est là que tu m'as reveillée.

- Pardonne moi, lui dis-je, tu es victime de mes élucubrations.
- Comment ça ?
- Comme si tes rêves étaient une poubelle où je jette des pages trop sottes.
- Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman ? » demande-t-elle, angoissée.

J'incline la tête.

« Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention [...] Te rappelles-tu ce que te disait ta maman ? [...] Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. [...] »²³³

²²⁸ „liberté acquise“ – SCARPETTA, Guy. *L'âge d'or du roman*. Paris: Grasset, 1996, s. 254.

²²⁹ KOSKOVÁ, Helena: *Milan Kundera*. Praha: H&H, 1998, s. 144.

²³⁰ Ve francouzském originále „Véra“ – srov. KUNDERA, Milan: *La lenteur*. Paris: Gallimard, 1998, s.

9.

²³¹ Srov. DENON, Vivant: *Není zítřku*. Přeložila Dagmar Steinová. Třebíč: Akcent, 2010.

²³² Srov. KUNDERA, Milan: *La lenteur*, s. 75–76.

²³³ *Ibid.*, s. 109–111.

V této kapitole se míchají různé časy – Francie 18. století a Francie v současnosti. Dále se zde kříží epizody v životě vypravěče: on i jeho manželka Věra pocházejí evidentně z Čech a nyní se ocitají ve Francii. Věra je pojátkem k minulosti, protože připomíná předpověď jeho matky. Také oslovení „Milanku“ značně připomíná další kontext, ze kterého vypravěč vzešel. V citované pasáži však stojí jednotlivé linie proti sobě, vypravěčovy výplody („élucubrations“) násilně přeruší Věřin spánek. Jeho pokus o sjednocení tří linií se nedaří, bludy jeho fantazie se nadále rozmnožují a prolínají se do příběhů jiných, kam je jejich tvůrce sám nezařadil ani nemíní ponechat. Současnost vypravěče a jeho manželky stojí přímo proti kongresu na zámku, zatímco idylickou scénu na zahradě lze sledovat pouze z dálky, nikoli se s ní spojit. Až na samém konci románu se vypravěči podaří jednotlivé části roztřídit a účelně pospojovat. Nejdříve se setkají protagonisté dvou linií mimo vypravěče – Vincent a mladý rytíř. Ztotožňují se skrze zážitky minulé noci, oba mluví o téměř kouzelných událostech. Vypravěče s Vincetem spojuje čas, jinak se společně s postavami Denonovými staví do opozice k době milující rychlost a povrchnost: „Je veux encore contempler mon chevalier qui se dirige lentement vers la chise. Je veux savourer le rythme de ses pas : plus il avance, plus ils ralentissent. Dans cette lenteur, je crois reconnaître une marque de bonheur“²³⁴. Prostřednictvím klasické literatury si vypravěč našel cestu do francouzské současnosti, díky analogii dvou kouzelných nocí strávených na zámku do nich mohl zakomponovat i svou vlastní realitu. Nemusí se ztotožnit s Vincentem, může se mu však přiblížit díky literárnímu předobrazu jeho příběhu. Jedině tak do něj lze zakomponovat i jeho vlastní životní zkušenosti a názory, a tak je rovněž možné docílit ucelení identity a zakomponování jednotlivých částí do většího celku, což představuje podstatu dantovského pojetí exilu, jak jsem ho charakterizovala v kapitole *Exil*.

S motivem ucelení vlastní identity v exilu skrze literární obrazy se můžeme setkat také u Libuše Moníkové. Nejzřetelnější je onen aspekt v díle *Pavana za mrtvou infantku* – text, jehož tématem lze celkově nazvat hledání identity. V něm se opakovaně vyskytují citáty z jiných textů, například z Kafkova *Procesu*²³⁵, což navazuje přímo na výše citovanou pasáž,

²³⁴ Ibid., s. 183.

²³⁵ Například: „Ich werde herausgerissen durchs Telefonklingeln. Ja, sie hetzen mich. Bevor ich darüber nachdenke, was ich jetzt tun will, stehe ich schon auf und gehe an den Apparat, bedacht nur darauf, daß das schrille Klingeln aufhört, eigentlich, daß ich eine fremde Mühe und ein Warten abkürze, als wäre die Lautstärke ein Signal für Dringlichkeit und die Zeit des anderen kostbarer als meine.“ – MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 125.

„Gerade um halb zehn Uhr, als er weggehen wollte, erfolgte ein telephonischer Anruf, Leni wünschte ihm guten Morgen und fragte nach seinem Befinden, K. dankte eilig und bemerkte, er könne sich jetzt unmöglich in ein Gespräch einlassen, denn er müsse in den Dom. „In den Dom?“ fragte Leni. „Nun ja, in den Dom.“ „Warum denn in den Dom?“ sagte Leni. K. suchte es ihr in Kürze zu erklären, aber kaum hatte er damit angefangen, sagte Leni plötzlich: „Sie hetzen dich.“ Bedauern, das er nicht herausgefordert und nicht erwartet

v níž protagonistka spekuluje o tom, že se její život sestavuje pouze z útržků z literatury a filmu. Sama je Češka žijící v Německu; diskontinuita v jejím životě způsobena exilem se projevuje tělesně. Bolí ji kyčle – „[...] in der Dunkelheit, in Ruhe ausgestreckt spüre ich, wie sich der vergangene Tag, jeder einzelne Konflikt in diesem Punkt sammelt – seit einem nicht mehr feststellbaren Tag, seit meiner Ankunft hier“²³⁶. Mezi Němci vidí mnoho postižených a defekt kyčlí je jejím přizpůsobením – destruktivní asimilací pokračuje tak daleko, že ji protagonistka nakonec zviditelní pomocí kolečkového křesla. Jak na této primární rovině vyprávění, tak i na rovinách vlastní imaginace se protagonistka Francine Pallasová pohybuje na hranici života, v blízkosti smrti, jak upozorňuje Dana Pfeiferová²³⁷. Ve dvou klíčových scénách²³⁸ hrdinka projektuje svou smrt společně s vyčleněním ze společnosti, s procesem, při kterém se stává cizí. Ztotožní se s kněžnou Libuší, tedy s prvkem své české, v novém prostředí nefunkční identity. Prostřednictvím těchto obrazů se však identita protagonistky pouze zmnožuje a rozpadá, schází jí jednotící síla.

Také sen o sestře a návštěva u ní v Praze přináší další roztržství osobnosti protagonistky. Setká se zde s různými texty, mimo jiné Karla Hynka Máchy, ale i s postmoderní literaturou, a to v sešitech její dávné, nyní psychicky nemocné spolužačky. Na konci jejich poznámek čte výřečně: „*Čí jsem?*“²³⁹. Odpovědi se dočká: po hádce se sestrou se rozhodne, že tu již nemá místo, jede zpět do Göttingenu: „In der Nacht fahre ich nach Göttingen zurück. Ich bin erst gestern angekommen, aber es gibt nichts weiter zu besprechen“²⁴⁰. Pokračuje v hledání, které potrvá celý její život, a kterému by se nejradyji vyhnula:

In Göttingen grüßten mich die Insassen des Landeskrankenhauses am Ende des Viertels. Sie grüßten eifrig, unter einem Zwang, den ich kannte – seit meiner Kindheit: „Grüß doch, wer denkt du, daß du bist“ – , seit ich versuchte herauszufinden, wer ich bin. Ich war die, die grüßen sollte; auch die Jüngeren im Haus. Ich wartete immer hinter der Wohnungstür ab, bis das Treppenhaus frei war, bis die Leute, die ich grüßen würde, weggegangen waren, ich hatte keine Möglichkeit, meine Beflissenheit zu überwinden.²⁴¹

Hledání identity a oscilování mezi různými možnými totožnostmi pokračuje na jazykové rovině vyprávění. Převážně je *Pavana za mrtvou infantku* vyprávěním v osobě

hatte, vertrug K. nicht, er verabschiedete sich mit zwei Worten, sagte aber doch, während er den Hörer an seinen Platz hängte, halb zu sich, halb zu dem fernen Mädchen, das es nicht mehr hörte: „Ja, sie hetzen mich.“ – KAFKA, Franz: *Der Prozess*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, s. 173–174.

²³⁶ MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 126–127.

²³⁷ Srov. PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková: Eine Grenzgängerin*. Wien: Praesens, 2010, s. 181n.

²³⁸ Srov. MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 160, 201–204.

²³⁹ *Ibid.*, s. 154. – Kurzíva i jazyková podoba dle německého originálu.

²⁴⁰ *Ibid.*, s. 158.

²⁴¹ *Ibid.*, s. 130.

první, někdy se však uchyluje k jiným formám, například pasáž po otázce „*Fand Sexualität statt?*“²⁴² je nejprve značně neosobní, pak přechází k vykání protagonistky z jakéhosi neznámého úhlu pohledu²⁴³. Na dalším místě se najednou vyskytuje pohled auktoriálního vypravěče na protagonistku v osobě třetí²⁴⁴. Teprve přenesením svého postižení cizostí na lehce viditelný a vnější prvek, tj. na kolečkové křeslo, a přepisování Kafkova *Zámku* protagonistce přináší možnost konstruovat vlastní identitu. Léčení z vlastní roztržštěnosti přichází společně s literárně tvůrčím procesem²⁴⁵. Díky němu se může koneckonců identifikovat s anglickou královnou a skrz ni se „vrátit z exilu“²⁴⁶. Před zrcadlem se Francine Pallasová svléká, kousky oděvu z ní padající jsou jakoby jednotlivé vrstvy cizích totožností. Nakonec stojí před zrcadlem jako ona sama, nevidí již odraz cizích identit. Další den v jakémisi pohanském rituálu vynáší smrt: zapálí kolečkové křeslo a shodí jej do propasti. Následuje již jen konec přepisu *Zámku*: Olga vesnici opustí navždy, což je její šťastný konec.

Rekonstrukce vypravěčské identity se podařila pouze prostřednictvím literárních obrazů, pomocí Kafky, což je zcela klíčový postup pro literární koncept Moníkové. Kafka psal v němčině, i ona se vyjadřuje v tomto jazyce. Vazba s Prahou není zpřetrhána, pouze se z přítomnosti posouvá do minulosti. Dana Pfeiferová shrnuje: „Die Schriftstellerin in Pavane für eine verstorbene Infantin will durch den fröhlichen Ausgang ihres Schloss-Romans sowie durch ihre Entscheidung für das aktive Leben den Tod bannen“²⁴⁷. Je to příběh o skládání jednotlivých částí života dohromady a zároveň o začlenění se do tradice – do tradice pražské německy psané literatury, která se nachází v jakémisi meziprostoru, v němčině, a přece v Praze. Zviditelnění mezi-pozice jakožto součásti poetiky Moníkové bylo vidět již v předchozí kapitole, v rámci jazyka autorky. V konstrukci já skrze literární text ho však realizuje také na tematické a konceptuální rovině.

²⁴² Ibid., s. 170–172.

²⁴³ „Sie stehen auf und sehen Ihrem schlafenden Mann zu, er schläft tief [...] Sie setzen Wasser auf, leeren das Sieb, füllen neuen Tee hinein, überlegen, ob die Post gekommen ist, gehen hinunter, wenn das Treppenhaus still ist, man soll nicht sehen, daß Sie nur deswegen hinunter gegangen sind und dann nicht haben. [...]“ – *ibid.*, s. 171.

²⁴⁴ „Sie sah den Krähen nach und in den Himmel. Ein Hund berührte sie, beroch ihren Schuh, sie merkte es, erkannte darin ein weiteres Tier, das sich ihr zeigte; sie beugte sich zu ihm, um es zu streicheln [...]“ – *ibid.*, s. 206.

²⁴⁵ „[...] ihre Begegnung mit Kafka, es wird ein Genesungsprozess eingeleitet, der mit dem Werdegang der Schriftstellerin parallel verläuft.“ – PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková*, s. 189.

²⁴⁶ „aus dem Exil zurück[...]kehren“ – MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*, s. 270.

²⁴⁷ PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková*, s. 190.

3.3 Konec exilu?

V kapitole *Exil* byl pojem definován v návaznosti na monografii *Ostmitteleuropäisches Literaturexil 1945–1989*. Již z titulu vyplývá, že sledovaný fenomén podle názorů autorského kolektivu končí s rokem 1989, což se potvrzuje i v textu publikace:

Das Ende des Exils nach 1945 ist [...] für die betroffenen Länder mit dem Zusammenbruch des staatssozialistischen Systems und dem Übergang zu den postsozialistischen demokratischen Verhältnissen anzusetzen. Die strukturellen Bedingungen, die Exil begründeten, wurden in diesem Prozeß grundsätzlich beseitigt.²⁴⁸

Zároveň však autoři podotýkají, že tematika zůstává nadále živá a převraty v bývalých komunistických státech spíše staví autory před problematiku novou a jinou, než že by exil jako literární fenomén byl zcela zrušen:

Freilich erhob sich für die Exilanten aller Länder nach 1990 die Frage, wie von nun an ihr weiterer Weg verlaufen solle, welche Schwierigkeiten im Verhältnis zum Herkunftsland auftreten könnten, inwieweit eine Rückkehr in Frage komme, wie sich Ort, Umstände und Inhalt ihres literarischen Schaffens gestalten würden. Skepsis gegenüber der heimatlichen Entwicklung, ja eine Tendenz, das Exil als fortbestehende Aufgabe zu betrachten, lassen sich noch über Jahre hinweg beobachten.²⁴⁹

Na jedné straně tedy skončily původní sociální a politické předpoklady exilu, na druhé straně však exilový stav těchto spisovatelů jakožto vyloučení z určitého kulturního kontextu nadále trvá. Výrok o ukončení podmínek, který prezentují autoři zmíněné monografie, není tedy pevně daný. Do určité míry je pravdivý a funkční, neplatí však ve všech případech. Příkladem může být Libuše Moníková, která svůj odchod do exilu retrospektivně odůvodnila jako nesouhlas s diskriminací žen v Československu²⁵⁰. Ta však není pevně vázaná na komunistický režim, nýbrž přetrvává i po jeho pádu. Přesto lze souhlasit se stanoviskem, že se životní podmínky exilových spisovatelů značně změnily: nemají již tentýž status a jsou v pozici, kdy je nutno nastalou změnu reflektovat. Reflexe má pochopitelně dopad na jejich tvorbu a také na jejich tematizaci exilu.

Pokud jde o formy, jimiž Moníková a Kundera zpracovávají onen nejnovější „zásah historie“ do jejich díla, tj. o charakter jakési „post-exilové literatury“, náleží změna jejich poetiky zejména prostoru: země, odkud pocházejí, již není dosažitelná pouze pomocí teleskopické moci slzy či předčasně ukončenými návštěvami. Najednou je přístupná i jako

²⁴⁸ BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren*, s. 64.

²⁴⁹ *Ibid.*, s. 64.

²⁵⁰ Srov. MONÍKOVÁ, Libuše: *Prager Fenster: Essays*. München, Wien: Carl Hanser, 1994, s. 21. Citace v kapitole *Exil*. Zde lze opět vidět, jak spisovatelka svou minulost konstruuje zpětně a s časovým odstupem: teprve po sametové revoluci vyslovuje tento výrok a tím zařadí prvek svého životopisu do většího celku – propojuje jej se současností a vyvozuje z něj, že ani nyní se do své vlasti trvale nevrátila.

literární prostor, skýtá veliké množství možných příběhů. Možná tam lze najít příležitosti k uchycení části exulantovy roztráštěné identity, které doposud jakoby zůstaly skryté za hranicemi. Atraktivním nově otevřeným literární prostorem se stává Praha – postavy ji mohou znovu odkrývat, nejen se do ní vracet pomocí vzpomínek. Jak Milan Kundera, tak i Libuše Moníková využívají možnost vrátit se k Praze jako k místu děje, a to v románech *Nevědomost* a *Zjasněná noc*, z nichž lze podle mého názoru vyčíst osobní interpretace onoho zdánlivého konce literárního exilu ze středoevropských a východoevropských zemí.

Pražský mýtus v evropské literatuře analyzuje francouzský komparatista Stéphane Gailly, přičemž jeho nejpodstatnější rys vidí v potenciálu vyvíjet přímo protikladná témata:

Ces thèmes et situations, repérables grâce aux figures locales, qui les incarnent, révèlent une caractéristique fondamentale de l'imaginaire de la cité : son ambivalence. [...] Or chacune de ces figures permet de développer des thèmes opposés. On a donc systématiquement deux polarisations différentes, antithétiques, de la situation fondamentale actualisée par les personnages.²⁵¹

V návaznosti na tezi o ambivalenci každé ze čtyř hlavních postav mytické Prahy²⁵² přiřadí dvě protikladná témata a vzápětí rozliší mezi dvěma podobami, které ony postavy mohou zaujmout. V našem případě je z nich nejzajímavější pražský chodec, který je spojen s tématy hledání čili bloudění, a podle nich dále rozlišený na poutníka a tuláka:

[...] le pèlerin s'oppose au vagabond du fait que le premier cherche quelque chose tandis que le second ne cherche rien ou plus rien. Il y a dans ces deux avatars de la figure du promeneur deux démarches différentes que sont le signe d'une réception opposée de la ville. Le pèlerin et le vagabond marchent, certes, mais les itinéraires qu'ils tracent sont différents car effectués pour l'une dans l'optique d'une découverte et pour l'autre dans la certitude que rien ne peut être découvert. Autrement dit, le pèlerin marche pour rejoindre tandis que le vagabond marche pour marcher. Et ces deux démarches témoignent de deux expériences de la ville opposées : la première est enthousiaste tandis que la seconde est désespérée.²⁵³

Prototyp poutníka se může realizovat ve dvou podobách – jako poutník v pravém slova smyslu a jako turista:

Le touriste, ultime promeneur pragois, est un pèlerin qui cherche à Prague à retrouver l'atmosphère romanesque des récits qui ont la ville comme décor. Il est, lui aussi, en quête. La différence entre le pèlerin [...] et le touriste est essentiellement due au fait que le premier connaît une révélation tandis que le second cherche à être témoin d'une révélation déjà opérée. Le *poutník* du premier était en quête d'une vérité, le second est en quête d'une image, d'un simulacre de vérité.²⁵⁴

²⁵¹ GAILLY, Stéphane: *Le mythe de Prague dans les littératures européennes*. Paris: Honoré Champion, 2007, s. 248.

²⁵² Podle něj jsou to chodec, kouzelník, mučedník a netvora. – Srov. *ibid.*, s. 79n.

²⁵³ Srov. *ibid.*, s. 135–136.

²⁵⁴ *Ibid.*, s. 134.

Tyto tři typy stojící k sobě navzájem v protikladu, a to do různé míry, mohou být přínosné pro analýzu dvou zmíněných knih, kdy se Praha jako aktuální místo děje vrací do spisovatelského díla Moníkové a Kundery. Hlavní postavy *Nevědomosti* a *Zjasněné noci* jsou typickými pražskými chodci, jak bude dále ukázáno. Jejich uchopení jako chodce umožňuje lepší porozumění vztahů k Praze a k jejím ostatním chodcům, které se vyskytují v obou románech.

3.3.1 Věčné bloudění v *Nevědomosti*

Když se hlavní postava *Nevědomosti*, Irena, rozhodne po dvaceti letech opět navštívit svou českou vlast, přijme postoj poutníka odpovídající Gaillyho definici: „[...] elle fut envoûtée des images [...] : [...] le sentier redécouvert où sont restés gravés les pas perdus de l'enfance ; Ulysse qui revoit son île après des années d'errance“²⁵⁵. Chce se vrátit a tím ukončit léta bloudění, stane se poutníkem mířícím do míst, která možná opustila příliš rychle a náhle. Z návratu si slibuje, že bude schopna začít znova tam, kde kdysi svůj život nechala za sebou. Doufá v konec svého exilu a jeho nejvýraznějšího znaku – „emigrantských snů“, které vypravěč pokládá za specifické pro druhou polovinu dvacátého století:

Dès les premières semaines de l'émigration, Irena faisait des rêves étranges : elle est dans un avion qui change de direction [...] Une autre fois, elle se balade dans une petite ville française quand elle voit un curieux groupe de femmes qui, chacune une chope de bière à la main, courent vers elle, l'apostrophent en tchèque, rient avec une cordialité perfide, et éouvantée, Irena se rend compte qu'elle est à Prague, elle crie, elle se réveille. Martin, son mari, faisait les mêmes rêves. Tous les matins ils se racontaient l'horreur de leur retour au pays natal. Puis, au cours d'une conversation avec une amie polonaise, elle aussi émigrée, Irena comprit que tout les émigrés faisaient des rêves [...] Le rêve d'émigration : l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XXe siècle.²⁵⁶

Když se však znovu ocitne v Praze, najednou Irenu zasáhne poznání, že opětné shledání se svými dávnými známými neukončilo její emigrantské sny, a tudíž i její exil, ale je naopak přímo jejich pokračováním:

Irena est sous l'emprise d'une vision soudaine : des chopes de bière à la main et riant bruyamment, un groupe de femmes accourt vers elle qui distingue des mots tchèques et comprend, avec effroi, qu'elle ne'est pas en France, qu'elle est à Prague et qu'elle est perdue. Ah oui, un de ses vieux rêves d'émigration dont elle chasse vite le souvenir : ces femmes autour d'elle ne boivent d'ailleurs plus de bière, elle lèvent des verres de vin [...] ²⁵⁷

²⁵⁵ KUNDERA, Milan: *L'ignorance*, s. 9.

²⁵⁶ *Ibid.*, s. 21–22.

²⁵⁷ *Ibid.*, s. 51.

Návrat se tedy nepodařil a po přijetí do Prahy již nenachází to, co původně očekávala. Na procházce vilovou čtvrtí za pražským hradem se opět pokouší proniknout k podstatě svého rodného města²⁵⁸. Putuje na místa svého mládí a přitom jí dochází, že ji město a pohled na ně vzdálily od jejího švédského přítele Gustafa. Nejprve se v jejich vztahu změní jazyková konstituce a Irena se cítí ve společné domácnosti cize:

[...] Prague remodelait le langage de leur couple ; il parlait anglais, elle essayait de persister dans son français auquel elle se sentait de plus en plus attachée, mais n'ayant aucun soutien extérieur [...], elle finit par capituler ; leurs rapports s'inversent : à Paris, Gustav avait écouté attentivement Irena assoiffée de sa propre parole ; à Prague c'est lui qui devint parleur [...]. Connaissant mal l'anglais, Irena ne comprenait qu'à moitié ce qu'il disait, et comme elle n'avait pas envie de faire des efforts, elle l'écoutait peu et lui parlait encore moins. Son Grand Retour se révéla bien curieux : dans les rues, entourée de Tchèques, le souffle d'une familiarité d'antan la caressait et, un instant, la rendait heureuse ; puis, rentrée à la maison, elle devenait une étrangère qui se taisait.²⁵⁹

Na zmíněné procházce Irena jasně vidí protiklad, do kterého ji a Gustafa město postavilo. Ona je poutníkem, hledá skutečné spojení s Prahou její minulosti, zatímco on si libuje v povrchních obrazech:

Accoudée au parapet, elle regarde vers le Château : pour y arriver il lui suffireait d'un quart d'heure. C'est là que commence la Prague des cartes postales, la Prague sur laquelle l'Histoire en délire a imprimé ses multiples stigmates, la Prague des touristes et des putains, la Prague des restaurants si chers que ses amis tchèques ne peuvent pas y mettre les pieds, la Prague danseuse se tortillant sous les projecteurs, la Prague de Gustaf. Elle se dit qu'il n'existe pas pour elle de lieu plus étranger que cette Prague-là. Gustatown. Gustafville. Gustafstadt. Gustafgrad.²⁶⁰

Návrat do Prahy Ireně nenapravil vztahy s přáteli ani s rodinou, navíc přispěl k rozpadu vztahu s dlouholetým partnerem. Ke konci své procházky se proto rozhodne, že její pouť v Praze by měla brzy skončit. Chce dokončit cestu, rozloučit se s městem a vést vlastní život, přičemž jedinou blízkou duši vidí ve své dávné známosti s Josefem – Čechem, který jako ona emigroval a nyní navštěvuje svou rodnou zem. Po odhalení nefunkčnosti všech ostatních vztahů je on její poslední nadějí. Nejdříve oba vnímají hluboké porozumění, když si při milování říkají česká slova: „[l]eur entente est totale“²⁶¹.

²⁵⁸ Srov. *ibid.*, s. 153–154.

²⁵⁹ *Ibid.*, s. 112–113. – Tato scéna také navozuje obraz Prahy jakožto Babylonu, kde se míchají různé jazyky až k nepoznání. O tématice jako typické pro pražskou literární látku se zmiňuje také Gailly: „En fait, Prague apparaît comme un lieu où cohabitent trois communautés, où plusieurs langues sont parées et s'interpénètrent [...], c'est-à-dire comme une sorte de Babel.“ – GAILLY, Stéphane: *Le mythe de Prague dans les littératures européennes*, s. 150.

²⁶⁰ KUNDERA, Milan: *L'ignorance*, s. 156–157.

²⁶¹ *Ibid.*, s. 205, opětovně *ibid.*, s. 206.

Brzy však i tento pokus o sblížení s druhým člověkem ze strany Ireny selže: „Elle a tout compris : ce n'est pas seulement qu'il a oublié leur rencontre dans le bar, la vérité est pire : il ne sait pas qui elle est ! il ne la connaît pas !“²⁶². Josef odjede zpět do Dánska rozhodnut svou vlast opustit navždy. Vědomě se tedy opět rozhodne pro exil, podobně jak se rozhodla i Irena na konci zmíněné procházce. Na své pouti našla jen částečně, co hledala – znovu-objevila svou lásku k Praze, neobnovila však vztahy, které zde kdysi měla, ani se jí nepodařilo, úspěšně ukončit započatý milostný příběh s Josefem. Nyní se vrátí do stavu bloudění, přičemž nikde není doma a ani v Praze, ani v Paříži nic nehledá. Takový stav jí vyhovuje: „[...] la navette entre Paris et Prague, cela me convient“²⁶³. Musí se vypořádat se situací, již popisuje vypravěč *Nevědomosti*:

Si un émigré, après vingt ans vécus à l'étranger, revenait au pays natal avec encore cent ans de vie devant lui, il n'éprouverait guère l'émotion d'un Grand Retour, probablement que pour lui cela ne serait pas du tout un retour, seulement l'un des nombreux détours sur le long parcours de son existence.²⁶⁴

Exil se v tomto Kunderově románu stal věčným a jediným možným stavem jeho postav. V Praze se sice pokusili o uchopení města jakožto cíl dlouhé pouti, musejí však dospět k závěru, že tu již domov nenajdou, a to nejen v Praze, nýbrž všude na světě. Podobnou interpretaci navrhuje v doslovu románu také francouzský kritik François Ricard, jenž se domnívá, že i ostatní postavy jsou jakýmsi emigranty, že cizost se stala vlastní všem:

En fait, ce ne sont pas seulement Irena et Josef, mais pratiquement tous les personnages de *L'ignorance* qui, à quelque titre, sont des émigrés, c'est-à-dire des êtres qui, à un moment ou l'autre, ont été ou se sont eux-mêmes coupés de leur passé et qui, dès lors, se retrouvent dans un univers étranger, d'où ce passé leur paraît incompréhensible et lointain, aux uns inspirant le regret, aux autres l'amertume ou la honte, aux uns le désir d'y revenir, aux autres celui de s'en éloigner encore. [...] Josef et Irena n'y retrouvent que d'autres déracinés et l'absence de leur pays. Loin de mettre fin à leur exil, le retour ne fait que le rendre encore plus définitif, et à jamais irréparable la rupture qui a fait d'eux des êtres séparés, expatriés où qu'il soient dans le monde, si ce n'est dans leur exil même.²⁶⁵

Po pádu totalitního režimu v Čechách se exilová situace pro Kunderu (viděno prostřednictvím jeho postav) tedy spíše utvrdila, nežli zrušila. Cizost jako téma se oddělila od specifické zkušenosti exulanta v cizí zemi, platí nyní pro všechny jeho postavy. Kunderovo pojetí exilu tak odhaluje svůj hluboký existenciální zdroj, který zůstává aktuální i poté, co došlo k proměně vnějších historických okolností, jež původně autora do exilu přivedly.

²⁶² Ibid., s. 213.

²⁶³ Ibid., s. 186.

²⁶⁴ Ibid., s. 139.

²⁶⁵ RICARD, François: „Le piège de l'émigration“, in: Kundera, Milan, *L'ignorance*, s. 229–230.

3.3.2 Nalezení se v *Zjasněné noci*

V poslední knize vydané před autorčinou smrtí se čtenář setká s podobnou situací jako v Kunderově v *Nevědomosti*. Opět jde o exulantku, která se po dlouhé době poprvé vrací do Prahy. Zde především vyhledává místa spjaté se svou minulostí, ale také místa s kulturním významem. Obal knihy prozrazuje: „Das Buch kann als politischer Stadtführer durch Prag gelesen werden“ – a takto skutečně funguje velká část textu. Každé místo protagonistce připomíná historické události či v ní vyvolává vzpomínky na vlastní dětství a mládí, které sděluje čtenáři, a tím jej provází Prahou a historií českého hlavního města. Protagonistka se stylizuje do role Čapkovy hlavní hrdinky z *Věci Makropulos*, jíž je třistaletá dcera císaře Rudolfa, nesmrtelná díky kouzelnému nápoji, která se vrací se do Prahy, aby si opět prodloužila svůj život. Leonora Marty je zároveň literární postavou jiného díla a hlavní postavou *Zjasněné noci* – vidí se v ní a takto se její identita rozpadá, ztrácí se ve třech staletích bloudění:

Ich starre auf das Plakat an der Wand vor mir. Eine Frau, die in hohem Bogen über die Bühne springt, die Türme der Stadt im Hintergrund. Sie nimmt die ganze Fläche ein, durch ihre Bewegungen verändert sie der Raum und die Zeit. Eine Furie, in wehenden Kleidern, mit einem Gesicht, das dreihundert Jahre alt sein kann oder dreißig.²⁶⁶

Právě spojení s touto literární postavou a zakletí v nekonečném životě poukazují na postavu, pro níž je bloudění typické, na věčného Žida. Protagonistka dokonce podotkne: „Daß ich keine Jüdin bin, ist nur ein Mißverständnis“²⁶⁷. Vrátila se do Prahy možná proto, aby tu své bloudění ukončila, je také poutníkem v Praze – kráječícím po stopách historie města a vlastní minulosti. Jako taková se opět ostře vyhraňuje oproti turistům a všemu, co s nimi změnilo obraz města:

In einem verballhornten Englisch und Deutsch preisen sie ihre „altböhmisches“ Küche an, Knödel aus Instantbeutel, „Reisesalat auf vegetarianisch“, [...] Tschechisch sprechende Gäste werden kaum hereingelassen.²⁶⁸

Auf dem Altstädter Ring ist Weihnachtsmarkt. Buden mit Würstchen, Bier, Grog, Zuckerwatte, Popcorn, Pizza, Crêpes, die Namen schwappen herüber, es schmeckt auch hier nicht besser.²⁶⁹

[...] die Kutschen vom Altstädter Ring, mit den angetrunkenen Fahrern in ihren durchfetteten Melonen; die Zigeunerkapelle zur Begrüßung der geretteten Schiffbrüchigen; die nicht anhaltenden vorbeirasenden Taxis mit fröhlichen Amerikanern, die hier keine Scheu haben, ihre Fahne zu schwenken, in meinem Prag. Ist es überhaupt noch mein Prag?²⁷⁰

²⁶⁶ MONÍKOVÁ, Libuše: *Verklärte Nacht*. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1996., s. 29.

²⁶⁷ MONÍKOVÁ, Libuše: *Verklärte Nacht*, s. 80.

²⁶⁸ *Ibid.*, s. 35.

²⁶⁹ *Ibid.*, s. 92.

²⁷⁰ *Ibid.*, s. 125.

Takto se ptá Leonora Martyová sama sebe, od krajanů se jí odpověď nedostává, s nimi téměř nenavozuje kontakt. Jinde se však protagonistce těžce dýchá při pohledu na nová sídliště na obzoru²⁷¹, a tak musí pochopit: „Ich bin nicht nach Prag gekommen, um mich hier mit Ausländern zu unterhalten. Ich bin auf meine „Landsleute“ neugierig, die wiederum nichts von mir wissen wollen“²⁷². V této mezi-pozici bez komunikačního východiska hrdinka stagnuje, dívá se na Prahu pouze zvenčí, nemůže do ní proniknout, jak by bylo pro její pouť potřebné. Se stejným odstupem také přistupuje k Thomasu Aspergerovi – Němci se sudetskými kořeny, který slavnou tanečnici poznal a oslovil v divadle. Je to nakonec on, který dokáže navázat kontakt se sousedy – s krajany, ke kterým protagonistka sama nemohla najít cestu.

V horečkách se jí zdá o dalších a dalších roztříštěných podobách její identity, ztotožňuje se nejen s Čapkovou nesmrtelnou hlavní postavou z *Věci Makropulos*, ale také s egyptskou královnou Hatšepsovet: „Ich bin Hatschepsut, Maatkarê Hatschepsut, von dem widerköpfigen Gott Chnum auf seiner Töpferscheibe modelliert, während der Gott Thot meine Entstehung schriftlich fixiert“²⁷³. Pasáž navozuje také asociaci s další typickou pražskou postavou – s Golemem, který je determinován a řízen zvenčí. Ve stejném duchu pokračují obrazy, které se Leonore Martyové vynořují během horečky; ztotožňuje se nakonec s Leni Riefenstahlovou: „Ich bin eine Mumie, ein Robot, ich bin Leni Riefenstahl. Ich bin jedes Fossil, auf Perfektion bedacht“²⁷⁴. Scéna vrcholí rozmnožením potenciálních identit na úkor vlastní integrity a možnosti navázat skutečnou komunikaci se svým okolím. Dana Pfeiferová postavu interpretuje v souvislosti se vztahem tvůrčího subjektu k umění:

[...] dass sie durch ihre Kunst fremde Identitäten annimmt und kein eigenes Leben mehr führt. Diese Einsicht manifestiert sich direkt im Anschluss an die [...] Reise ins Tal der Königinnen, Leonora Marty begreift, dass sie durch die Selbstaufgabe an die Kunst nicht nur ihr Leben, sondern auch sich selbst verliert [...] Durch diese Gegenüberstellung [mit Leni Riefenstahl] wird ihr klar, dass sich die Kunst nicht über alles hinwegsetzen kann. Das Bild Leni Riefenstahls funktioniert als Memento mori.²⁷⁵

Když její teplota klesne a uzdraví se, jde Leonora Martyová s Aspergerem na další procházku. Společně s ním se jí konečně podaří najít onu krásnou Prahu, otevírá se jí a obraz v zrcadle nevyvolává strach či freudovský zážitek znepokojivého, ale smích a uvolnění u obou poutníků:

²⁷¹ „Dabei ist die Luft kaum zu atmen und die Siedlungen am Horizont von solcher Brutalität, als wären die verantwortlichen Städteplaner alle Kretins oder Schwerverbrecher.“ – *ibid.*, s. 34.

²⁷² *Ibid.*, s. 92.

²⁷³ *Ibid.*, s. 118.

²⁷⁴ *Ibid.*, s. 121.

²⁷⁵ PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková*, s. 194.

Wir gehen auf den Petřín, klettern auf den Aussichtsturm, der überraschenderweise offen ist, und gehen in das Spiegellabyrinth. Es ist ein sonniger Tag, der Schnee liegt noch, Prag ist schön. Wir sehen uns verzerrt und aufgequollen, gedehnt, schlangenförmig, mit riesigen Köpfen und kurzen Beinen, lachen; werfen Schneebälle. Aspergers Augen leuchten, ich bin mir nicht sicher, ob vom Fieber oder vor Freude. Er sieht mich lange an. Ihre Augen, sagt er. Sie leuchten so.²⁷⁶

Konečně dochází v hrdinčině nitru k obratu a je schopna se osvobodit od jiných identit – stejně jak její alter ego z Čapkovy hry se nakonec vymaní z kletby věčného, ale zato neradostného života:

Er öffnet die Tür, das Gesicht gesenkt, wir sind beide wie gelähmt, stumm vor Schrecken. Ich fasse ihn an der Hand. Wir bekommen einen solchen elektrischen Schlag, daß wir zusammenzucken und anfangen zu lachen. Da preßt er schon sein Gesicht an meinen Hals und hält mich fest, ich kann kaum atmen, wir machen uns gegenseitig naß, lachen, schmecken Salz auf den vom Fieber rissigen Lippen. Über uns auf dem Plakat die dreihundertjährige Elina Makropulos/Emilia Marty in meiner Gestalt, mit meinem Gesicht, in hohem Bogen springt sie über die Zeit.²⁷⁷

Spojení, ke kterému vzápětí dochází, je spojení nejen mezi Češkou a Němcem, nýbrž také mezi dvěma půlkami života protagonistky – německého a českého. V závěrečné scéně románu jsou sloučeny dvě části Prahy, šťastný konec zdánlivě nekonečného dialogu mezi nimi: „Die Geschichte der Stadt ist eine Geschichte der gegenseitigen Antworten zwischen Deutschen und Tschechen, ohne daß eine Seite jemals gefragt hätte“²⁷⁸. Pfeiferová pasáž nazývá „malý literární příspěvek k česko-německému smíření“²⁷⁹. Libuše Heczková v něm vidí odkaz k posunu i na jazykové úrovni:

Ve *Zjasněné noci* došlo významnému posunu [sic!] od Újmy, neboť hybridní exilová němčina již nenahrazuje bolestný, nepoužitelný jazyk, a také Čechy již nejsou krajinou slov a královstvím poezie. Jazyk si není třeba odcizovat, specificky komponovaná němčina je češtinou „ozvláštněna“. Tento posun od odcizování k ozvlášťňování má zcela zvláštní efekt. Moníková se ve vztahu ke skutečným Čechám najednou zdá být „cizí“ autorkou, tedy skutečně cizojazyčnou autorkou. Zmizel exil a zmizel exil v jazyce, zmizel exil spisovatelky a také čtenáře. *Zjasněná noc* je pokusem bez ohledu na to, zda byl pokus úspěšný, myslím, hlavně románem smíření. Transparentně prozrazuje důvěru, jakou měla Moníková v jazyk.²⁸⁰

Ale není to jen důvěra v jazyk, která je potřeba pro smířlivý konec *Zjasněné noci*, je to především zrušení jakýchkoli hranic a sloučení dvou bytostí, dvou jazyků, dvou částí života a identity. Protagonistka tuší, že je to smrt a znovuzrození najednou, přičemž vznikne jeden

²⁷⁶ MONÍKOVÁ, Libuše: *Verklärte Nacht*, s. 146.

²⁷⁷ *Ibid.*, s. 147.

²⁷⁸ *Ibid.*, s. 39.

²⁷⁹ „kleine[r] literarische[r] Beitrag zur tschechisch-deutschen Versöhnung“ – PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková*, s. 193.

²⁸⁰ HECZKOVÁ, Libuše: „Exil jazyka a jazyk v exilu: Poznámky k němčině a Čechám v tvorbě Ingeborg Bachmann a Libuše Moníkové“, in: Svatoň, Vladimír – Tureček, Dalibor (eds.), *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 236.

vesmírný systém, ve kterém se dvě tělesa točí kolem sebe navzájem, jeden velký, integrovaný celek bez částí, jenž se již rozkládat nemůže:

Wievielmals wir uns um die eigene Achse drehen, um die des anderen, sein Kopf zwischen meinen Armen, zwischen meinen Beinen, warm, rund, schwer, es erinnert an eine Geburt und an ein Sterben, die Grenze ist nicht auszumachen. Ich starre ihn an, bisher war er ein Fremder, jetzt vertiefen wir uns ineinander [...] und es tut weh, auseinander zu gehen, sich zu trennen. Es ist nur für kurz, nur um zu atmen. [...] es genügt, sich anzusehen, und der Taumel, das Nacheinandertasten, Ineinandergreifen setzt von neuem ein. Wir wissen nicht, wem welcher Körperteil gehört, es gibt keine Teile. So schlafen wir ein.²⁸¹

Takto končí poslední kniha vydaná autorčina života. Lze ji považovat za skutečné smíření a za konec exilu, jak jsme jej znali z jejích předešlých knih. Na rozdíl od Kundery a jeho rozvíjení exilové zkušenosti za hranice historických událostí, což se v jeho knihách projevuje jako rozšíření exilového zážitku vykořenění a samoty do všech mezilidských vztahů, Moníková naopak slučuje jednotlivé části a nechává postavy poznat autentickou blízkost a porozumění.

²⁸¹ MONÍKOVÁ, Libuše: *Verklärte Nacht*, s. 148.

Závěr

Z předkládané diplomové práce je zřejmé, že exil jakožto (nejen) literární fenomén představuje velice plodné a bohaté výzkumné pole v rámci české i evropské literatury. Jako životní realita byl sice především záležitostí minulého století, zanechal však stopy, které dodnes pocítujeme při recepci literárních děl, a jsme proto nuceni brát jej v úvahu při jejich interpretaci. V práci bylo nastíněno pouze několik hledisek, ze kterých se může exil projevat ve spisovatelské tvorbě – a to hledisko jazykové a prolínání textu s historií. Ukázala jsem, že pobyt v cizí zemi měl značný dopad jednak na jazyk autorů, jednak na jejich uchopení existenciálních otázek, se kterými se během svého života setkali a zpracovali ve svém díle.

Motiv exilu vstupuje do díla Milana Kundery v okamžiku, kdy mu bylo znemožněno publikovat ve vlastní zemi a vyvstala tak otázka, zda by měl autor pro tento či jiné důvody Československo opustit. V různých obměnách a variantách se s tématem exilu můžeme setkat ve všech jeho dalších knihách, postupně však motiv opustí svou konkrétní formu a stane se typickým atributem všech Kunderových postav. Vzájemná cizost mezi lidmi a nemožnost nalézt domov v moderním světě se pak staly klíčovými pro jeho nejnovější tvorbu. Rozšíření „exilových“ motivů do všelidské sféry přišlo mimo jiné se změnou jazyka – s přijetím francouzského jazyka pro svou tvorbu se Kunderovi otevřely zcela nové obzory.

U Libuše Moníkové byl pobyt v cizí zemi vlastně prvním impulzem pro psaní. Vychází z tematického okruhu cizosti a prostřednictvím literatury zpracovává události, které ji přivedly do exilu. Cizí – v jejím případě německý – jazyk autorce teprve umožnil původní tvorbu. Základní podmínku pro její publikace tedy tvořil exil sám. V poslední knize vydané za života autorky *Zjasněná noc* se motivy cizosti a odcizení vytratí ve prospěch těch, které svědčí o opětovné možnosti komunikace a blízkosti mezi lidmi.

Ve tvorbě těchto dvou autorů můžeme vysledovat dvě protichůdné tendence – jednak překonání stavu exilu prostřednictvím skutečného lidského přiblížení a porozumění v případě Moníkové, jednak jeho rozšíření na základní existenciální rovinu u Kundery. Jak je vidno, každý jednotlivý spisovatel pojímá svůj exil jinak a nebylo by smysluplné o exilové literatuře mluvit jakožto o homogenním jevu. Podle mého názoru může však být přínosné vytyčit fenomén pomocí některých jeho představitelů, a takto mu ubrat na cizosti: začlenit díla nejen do národních, nýbrž především do nadnárodních kontextů. Věřím, že předkládaná diplomová

práce těmto účelům posloužila, a bude na ni nahlíženo jako na pokus spojit teoretické a obecnější poznatky k danému tématu s díly dvou konkrétních autorů.

Použitá literatura

BEHRING, Eva – KLIEMS, Alfrun – TREPTE, Hans-Christian (eds.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteratur 1945–1989*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004.

BÍLEK, Petr A.: „Pojem „exilu“ jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení“, in: *Host*, 16:5/2000, s. 39–43.

BRONFEN, Elisabeth: „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“, in: *Arcadia: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 3:28/1993, s. 167–183.

BROOKE-ROSE, Christine: „Exsul“, in: *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 17:3/1996, s. 289–303.

Convention relating to the Status of Refugees: Geneva, 28 July 1951 – Protocol relating to the Status of Refugees: New York, 31 January 1967. Dostupné online: <http://untreaty.un.org/cod/avl/ha/prsr/prsr.html> [1. 4. 2012]

CORNEJO, Renata: *Heimat im Wort: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968: Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens, 2010.

ČAPEK, Karel: *Věc Makropolus: komedie o třech dějstvích s přeměnou*. Praha: Artur, 2005.

ČULÍK, Jan: „Exil jako otevření mysli“, in: Vacík, Miloš – Ludvíková, Libuše (eds.), *Literatura, vězení, exil: sborník příspěvků z konference „Literatura ve vězení a exilu – vězení a exil v literatuře“*, konané 29. 2. – 2. 3. 1996 v Praze. Praha: České centrum Mezinárodního PEN klubu, 1997, s. 170–177.

ČULÍK, Jan: *Milan Kundera*. 2000. Dostupné online: <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Kundera.htm> [26. 3. 2008]

DANTE Alighieri: *Božská komedie*. Přeložil Vladimír Mikeš. Praha: Academia, 2009.

DENON, Vivant: *Není zítřku*. Přeložila Dagmar Steinová. Třebíč: Akcent, 2010.

Die Internationale. Dostupné online: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Internationale [10. 4. 2012]

DOMIN, Hilde: *Gesammelte Essays: Heimat in der Sprache*. München: Piper, 1992.

GAILLY, Stéphane: *Le mythe de Prague dans les littératures européennes*. Paris: Honoré Champion, 2007.

HECZKOVÁ, Libuše: „Exil jazyka a jazyk v exilu: Poznámky k němčině a Čechám v tvorbě Ingeborg Bachmann a Libuše Moníkové“, in: Svatoň, Vladimír – Tureček, Dalibor (eds.), *Literatura na hranici jazyků a kultur*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 229–236.

HOFFMAN, Eva: *Lost in Translation: A Life in a New Language*. London: Vintage, 1989.

CHINYAEVA, Elena: *Russians outside Russia: The Émigré Community in Czechoslovakia 1918–1968*. München: R. Oldenbourg Verlag, 2001.

CHVATÍK, Květoslav: „Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor“, in: Strutz, Johann – Zima, Peter V. (eds.), *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, 1996, s. 149–155.

CHVATÍK, Květoslav: *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

CHVATÍK, Květoslav: *Svět románu Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2004.

Internacionála (píseň). Dostupné online: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Internacionála_\(píseň\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Internacionála_(píseň)) [10. 4. 2012]

IV. sjezd Svazu československých spisovatelů: protokol: Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968.

KAFKA, Franz: *Das Schloß: Roman; in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.

KAFKA, Franz: *Der Prozess*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.

KLIEMS, Alfrun: *Im Stummland: Zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip*. Frankfurt am Main: Lang, 2002.

- KOHOUT, Pavel: „Nachwort von Pavel Kohout“, in: Československý spisovatel (ed.), *Reden zum IV. Kongress des Tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes Prag, Juni 1967*. Přeložila Věra Černá. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, s. 135–143.
- KOSKOVÁ, Helena: *Milan Kundera*. Praha: H&H, 1998.
- KOUTKOVÁ, Lucie (ed.): *Libuše Moníková: Moje knihy jsou drahé, Meine Bücher sind teuer*. Praha: Památník národního písemnictví, 2008.
- KRISTEVA, Julia: *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1986.
- KUNDERA, Milan: *Das Buch vom Lachen und Vergessen*. Přeložila Susanna Roth. 6. vydání. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- KUNDERA, Milan: *L'art du roman: essai*. Paris: Gallimard, 1986.
- KUNDERA, Milan: *L'ignorance*. Paris: Gallimard, 2009.
- KUNDERA, Milan: *L'Immortalité*. Přeložila Eva Bloch. Paris: Gallimard, 1999.
- KUNDERA, Milan: *La lenteur*. Paris: Gallimard, 1998.
- KUNDERA, Milan: *La plaisanterie*. Přeložil Marcel Aymonin. Paris: Gallimard, 1985.
- KUNDERA, Milan: *Le livre du rire et de l'oubli*. Přeložil François Kérel. Paris: Gallimard, 1979.
- KUNDERA, Milan: *Les testaments trahis: essai*. Paris: Gallimard, 1993.
- KUNDERA, Milan: *Life is elsewhere*. Přeložil Peter Kussi. London – Boston: faber and faber, 1986.
- KUNDERA, Milan: *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993.
- KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.
- KUNDERA, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985.
Dostupné online: <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/vysledky.php?ID=CL36915812> [9. 2. 2012]

- KUNDERA, Milan: *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1991.
- KUNDERA, Milan: *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997.
- KUNDERA, Milan: *Žert*. Brno: Atlantis, 1997.
- LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří (eds.): *Česká literatura od počátku k dnešku*. Vydání druhé. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.
- LEVÝ, Jiří: „Geneze a recepce literárního díla“, in: *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 71–143.
- LEVÝ, Jiří: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.
- LINHARTOVÁ, Věra: „Za ontologii exilu“, in: *Akord: Revue pro literaturu, umění a život*, 11:2/1996, s. 76–80.
- LUSTIG, Arnošt: „Exil jako osud“, in: Vacík, Miloš – Ludvíková, Libuše (eds.), *Literatura, vězení, exil: sborník příspěvků z konference „Literatura ve vězení a exilu – vězení a exil v literatuře“*, konané 29. 2. – 2. 3. 1996 v Praze. Praha: České centrum Mezinárodního PEN klubu, 1997, s. 138–143.
- MĚŠŤAN, Antonín: „Obraz způsobu života emigrace v literatuře“, in: Brouček, Stanislav – Hrubý, Karel – Měšťan, Antonín (eds.), *Emigrace a exil jako způsob života: 2. symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích zahraničních Čechů k domovu*. Praha: Karolinum, 2001, s. 53–60.
- MIŁOSZ, Czesław: „Notes on Exile“, in *Books abroad*, 50:2/1976, s. 281.
- MONÍK, Josef: „Meine Schwester, meine Mutter und einige Tiere“, in: Schmidt, Delf – Schwidtal, Michael (eds.), *ROWOHLT Literaturmagazin 44: Prag-Berlin: Libuše Moníková*. Hamburg – Frankfurt am Main: Rowohlt, 1999, s. 143–151.
- MONÍKOVÁ, Libuše: „Kapka vody na horký kámen – rozhovor s Petrem Kynclem“, in: *Tvar*, 7:2/1991, s. 6.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Die Fassade*. 2. vydání. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

- MONÍKOVÁ, Libuše: *Eine Schädigung & Pavane für eine verstorbene Infantin*. München – Wien: Carl Hanser, 2003.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Eseje o Kafkovi*. Přeložil Petr Dvořáček. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2000.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Fasáda*. Přeložil Zbyněk Petráček. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1991.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Fasáda*. Přeložila Jana Zoubková. Praha: Argo, 2004.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Pavana za mrtvou infantku*. Přeložil Radovan Charvát. Praha: Argo, 2005.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Prager Fenster: Essays*. München – Wien: Carl Hanser, 1994.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Schloss, Aleph, Wunschtorte: Essays*. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1990.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Treibeis*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- MONÍKOVÁ, Libuše: *Verklärte Nacht*. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1996.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat: *Perské listy*. Přeložil Josef Kopal. Praha: Odeon, 1989.
- NEUBAUER, John: „Exile: Home of the Twentieth Century“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 4–106.
- NOVOTNÝ, Vladimír: „K nové interpretaci exilu v současné české próze“, in: Martínek, Libor – Tichý, Martin (eds.), *Česká a polská emigrační literatura: Sborník z mezinárodní vědecké konference*. Opava: Slezská univerzita, 2002, s. 56–66.
- PAPOUŠEK, Vladimír: „Kundera’s Paradise Lost: Paradigm of the Circle“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 384–393.
- PEROUTKA, Ferdinand: *Budeme pokračovat*. London: Sixty-Eight Publishers, 1984.

- PFEIFEROVÁ, Dana: „Kdo nečte, nezná svět (doslov)“, in: Libuše Moníková, *Fasáda*. Přeložila Jana Zoubková. Praha: Argo, 2004, s. 365–369.
- PFEIFEROVÁ, Dana: *Libuše Moníková: Eine Grenzgängerin*. Wien: Praesens, 2010.
- POKORNÝ, Martin: *Způsoby četby*. Praha: Prostor, 2002.
- RADIMSKÝ, Ladislav: „Kafka opět v Praze“, in: *Perspektivy*, 6/1963, s. 1–2.
- RICARD, François: „Le piège de l'émigration“, in: Kundera, Milan, *L'ignorance*. Paris: Gallimard, 2009, s. 225–237.
- RICHTEROVÁ, Sylvie: *Místo domova*. Brno: Host, 2004.
- ROSENDORFER, Herbert: *Briefe in die chinesische Vergangenheit*. München: Nymphenburger, 1983.
- SCARPETTA, Guy: *L'age d'or du roman*. Paris: Grasset, 1996.
- SCHLÖGEL, Karl (ed.): *Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917–1941*. München: Beck, 1994.
- SCHMID, Wolf: „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“, in: *Česká literatura* 54:2006/2–3. Přeložila Johanna Gallupová, s. 74–97.
- TÖRÖK, Borbála Zsuzsanna: „Instead of a Conclusion: East Central Literary Exile and its Representation“, in: Neubauer, John – Török, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 579–596.
- UCTV. *The Jewish Century with Yuri Slezkine (Conversations with History)*. 2007. Dostupné online: <http://www.uctv.tv/search-details.aspx?showID=13297> [6. 2. 2012]
- ULČ, Otto: „Exil a literatura“, in: Brouček, Stanislav – Hrubý, Karel – Měšťan, Antonín (eds.), *Emigrace a exil jako způsob života: 2. symposium o českém vystěhovalectví, exulantství a vztazích zahraničních Čechů k domovu*. Praha: Karolinum, 2001, s. 61–64.

WAGNEROVÁ, Alena: „Die Teilung Europas als Schicksal und Thema Libuše Moníkovás“, in: Schmidt, Delf – Schwidtal, Michael (eds.), *ROWOHLT Literaturmagazin 44: Prag-Berlin: Libuše Moníková*. Hamburg – Frankfurt am Main: Rowohlt, 1999, s. 130–142.

Webster's Online Dictionary with Multilingual Thesaurus Translation. Dostupné online: <http://www.websters-online-dictionary.org> [1. 4. 2012]

WEGNER, Matthias: *Exil und Literatur: Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933–1945*. Frankfurt am Main – Bonn: Athenäum Verlag, 1967.

WIERZBICKA, Anna: *Understanding cultures through their key words*. New York: Oxford University Press, 1997.

Přílohy

Příloha 1

KUNDERA, Milan: *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993, s. 166–167.

jako tajemný a oba se jím zalykají. A zalykají se jím o to víc, že chlapec ani na okamžik nesmí přestat být lékařem, a až bude holčičce stahovat kalhotky, bude jí přítom vykat.

Vzpomínka na tu blahověčenou chvíli dětství mi vybavuje ještě krásnější vzpomínku na jedno provinční české město, do něhož se v roce 1969 vrátila z Paříže mladá česká žena. Odjela do Francie studovat v roce 1967 a našla po dvou letech zemi obsazenou ruskou armádou a lidmi, kteří se všichni všeho báli a toužili být duší někde jinde, někde kde je svoboda, kde je Evropa. Mladá Češka, která navštěvovala po dva roky přesně ty semináře, které v té době musil navštěvovat každý, kdo chtěl být ve středu intelektuálního dění, se dověděla, že ještě před oidipovským stadiem procházíme všichni v našem nejprvnějším dětství tím, co slavný psychoanalytik nazval *stadium zrcadla*, což znamená, že ještě dříve než každý z nás vezme na vědomí tělo matky a otce, uvědomí si své vlastní tělo. Mladá Češka usoudila, že právě toto stadium mnohé její krajanky ve svém vývoji přeskočily. Obestřena aureolou Paříže a jejích slavných seminářů, shromáždila kolem sebe kroužek mladých žen. Vysvětlovala jim teorii, které žádná z nich nerozuměla, a pěstovala praktická cvičení, která byla stejně prostá jako teorie složitá: všechny se svlékly do naha a dívaly se nejdřív každá na sebe do velkého zrcadla, potom se dlouho a pozorně prohlížely všechny navzájem a nakonec nastavovaly jedna druhé malé kapesní zrcátka, aby mohly vidět, co dosud samy na sobě neviděly. Vedoucí kroužku neopomněla přítom ani na chvíli mluvit svým teoretickým jazykem, jehož fascinující nesrozumitelnost je všechny unášela daleko pryč z ruské okupace, daleko z jejich provincie, a k tomu jim ještě poskytovala jakési nepojmenované a nepojmenovatelné vzrušení, o kterém se bránily mluvit. Je pravděpodobné, že vedoucí kroužku kromě toho, že byla žačkou velkého Lacana, byla též lesbičkou, ale nemyslím si, že bylo v kroužku mnoho přesvědčených lesbiček. A přiznávám se, že ze všech těch žen nejvíc zaměstnává mé snění úplně nevinná dívka, pro kterou během seancí neexistovalo na světě nic jiného než temná řeč do češtiny špatně přeloženého Lacana. Ach, vě-

[167]

Příloha 2

KOUTKOVÁ, Lucie (ed.): *Libuše Moníková: Moje knihy jsou drahé, Meine Bücher sind teuer*. Praha: Památník národního písemnictví, 2008.

Moje knihy jsou drahé, Meine Bücher sind teuer.
Přiloha 2
die Müdigkeit drückt mich nieder. Ich liege mit vollem Gewicht
auf meiner verdrehten Hand, die andere ~~unter~~ ^{unter} ~~der Hüfte~~ ^{der Hüfte}
das Gesicht im Kissen, ~~mit dem~~ ^{mit dem} ~~verengten~~ ^{verengten} ~~Kunde~~ ^{Kunde}.
Schmerzträume jagen dahin, selbstlos reifen sie wie Wolken und
ein Kniffleken des Gesichts will ~~mildera~~ ^{mildera} den schmerzhaften
Druck im Glieder. Aber die Müdigkeit ist größer als der Schmerz
und der Schmerz von Müdigkeit ist ~~größer~~ ^{größer}. Ich will nicht schlaf
einblafen, ich würde dann nicht ~~spüren~~ ^{spüren}, wie ich mich ~~von~~ ^{von} Müdigkeit
freier. Bei Druck im Arm ~~erinnert~~ ^{erinnert} mich ~~(daran)~~ ^(daran), dass ich noch schlafe.
Sobald ich die Lage ändere und der Schmerz verschwindet, schlafe
ich tief ein und verschlafe den ~~prägen~~ ^{prägen} ~~Chlummer~~ ^{Chlummer} in dem ich
die Umgebung schon spüre ~~und~~ ^{und} ~~schlafe~~ ^{schlafe} ~~in~~ ⁱⁿ ~~den~~ ^{den} ~~Chluf~~ ^{Chluf}
mein überhörs Traum ~~spielt~~ ^{spielt} sich ~~in~~ ⁱⁿ ~~dem~~ ^{dem} ~~Chluf~~ ^{Chluf}
die Wälder und überdeckt die Stadt. Ich träume die Welt,
sie ~~ist~~ ^{ist} ganz in ~~den~~ ^{den} ~~Chluf~~ ^{Chluf} ~~hinein~~ ^{hinein}.

Příloha 3

KOUTKOVÁ, Lucie (ed.): *Libuše Moníková: Moje knihy jsou drahé, Meine Bücher sind teuer*. Praha: Památník národního písemnictví, 2008.

In dem Ermüden

2/11 72

Die Müdigkeit drückt mich nieder. Ich liege mit vollem Gewicht auf meiner verdrehten Hand, die andere längs der Hüfte verwunden, das Gesicht im Kissen, mühsam atmend mit dem verzogenen Mund. Schwere Träume jagen dahin, zeitweilig reißen sie wie Wolken und ein Aufblitzen des Bewusstseins will den schmerzhaften Druck in den Gliedern mildern. Aber die Müdigkeit ist grösser als der Schmerz und der Schmerz von Müdigkeit ist wonnig. Ich will nicht voll einschlafen, ich würde dann nicht fühlen, wie ich mich meiner Müdigkeit ergebe. Der Druck im Arm erinnert mich daran, dass ich noch schlafe. Sobald ich die Lage ändere und der Schmerz verschwindet, schlafe ich tief ein und verschlafe den süssen Schlummer, in dem ich die Umgebung schon spüre und sie noch in den Schlaf hinübertrage. Mein uferloser Traum giesst sich in das Zimmer aus, durchtränkt die Wand und überschwemmt die Stadt. Ich träume die Welt, sie passt ganz in eine Augenhöhle hinein.