ESTETICKÝ ROZMĚR SVĚTA V KOMENSKÉHO LABYRINTU

Aleš Haman

Jedno ze stěžejních děl Jana Amose Komenského bylo stejně jako jeho ostatní práce podobného druhu (*Truchlivý*) předmětem četných rozborů a výkladů. Někteří interpreti se zaměřili na uměleckou stránku, ale většinou zůstávali na rovině jazykově stylistické (D. Čyževskij 1956; J. Hrabák 1970; M. Kopecký 1982); kompozicí *Labyrintu* se ze strukturalistického hlediska zabýval L. Doležel (Doležel 1969). Způsob obrazného pojmenování zkoumala vedle A. Škarky (Škarka 1968) H. Šmahelová (Šmahelová 1969). V mně dostupné komeniologické literatuře jsem se však nesetkal s pracemi, které by se zamýšlely nad estetickým rozměrem světa představeného v tomto díle. Chci mu věnovat několik poznámek ve svém stručném příspěvku.

Některé studie a články hovoří o *Labyrintu* jako o díle uměleckém (Popelová 1965: 90; Škarka 1968: 47; Lehár 1979: 245), v jiných naopak je považován za moralizující traktát (Škarka 1958: 314) Vzniká otázka, jaké je tedy postavení poeticky funkčních prvků v díle a jak to ovlivňuje jejich estetický význam.

Je celkem známo, že v první části *Labyrintu* má fikční svět (Doležel: 1991) esteticky negativní povahu. Je deestetizován, zpodoben v chaotické obludnosti zvýrazňující nesmyslnost a nerádnost všeho, co se v tomto světě děje, což vzbuzuje pocit ošklivosti. Důraz je položen na jeho lidskou povahu, neboť Komenský v duchu své spirituální hierarchizace jsoucen klade na jejich vrchol člověka jako bytost Bohem nadanou rozumem, vůlí a svědomím. Předmětem zájmu se proto pro něho stává jen tato nejvyšší rovina jsoucna, rovina lidských vztahů a činností.

Pomineme-li vliv předloh, zejména známých spisů J. V. Andreae a dalších autorů i žánrových vzorců platných v době vzniku Komenského spisu, nabude fakt, že autor zvolil pro svůj fikční svět podobu města, estetického významu. Město totiž esteticky znamená prostor civilizace, která se vydělila z obecného rámce přírody a esteticky hodnotově se staví proti němu. Je příznačné, že u Komenského se příroda objeví vlastně jen na jediném místě, totiž v epizodě námořní bouře (v první verzi – jak bylo již dříve ukázáno [Lehár 1965] – navíc ještě se silným akcentem alegorizujícím). Přírodě je tu přisouzena funkce nezkrotného živlu, síly, jež katastroficky zasahuje do lidských osudů. Esteticky moře působí jako prostor nebezpečí lhostejný až nepřátelský k člověku, ohrožující zmarem a naplňující nejistotou lidské záměry a činnosti.

Na druhé straně ani člověk se tu nejeví jako „obraz boží", nýbrž jako duchaprázdný tvor, bez zbožné úcty k velebnosti a velkoleposti přírody jako výtvoru božímu: *„A ohlédaje se po nich, jak nábožní jsou, vidím, že jednostejně přece jako v krčmě žerou, pijí, hrají, chechtají se, oplzle mluví, zlořečí a všelijakou prostopášnost provodí."* (Komenský: 46–47) V *Labyrintu* převládá duchovní perspektiva, pro niž příroda pozbyla estetických kvalit, a tedy i schopnosti nabídnout člověku i svou druhou, útěšnou, poklidnou tvář harmonické idyly. Tvář, jakou měla ještě pro humanisty, zejména pro ty latinizující, kteří v ní nalézali estetické rysy navazující na bukolickou tradici antiky; právě tento estetický aspekt vyvažoval u nich existenciální úzkost, jež prosvítala v pozadí jejich básní: *„…v bezpečí toulá se skot po květnatých pahorcích, klidně sklízejí vesničané úrodu ze svých polí. Žádný bandita se neskrývá v hlubinách lesů. Netrpíme nedostatkem, Ceres vládne na polích, Bakchus na vinicích, dobytek se pase na lukách, vody oplývají rybami, lesy zvučí zpěvem ptáků nebo rykem divokých zvířat. Netrpíme epidemiemi, vzduch není zkažen…"* Tak pěl v latinských časoměrných verších Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic a teprve v závěru se u něho objeví úzkostná myšlenka: *„Tak jako loď zbavená kapitána a kymácející se nad ohromnou propastí* (motiv lodi na rozbouřeném moři byl běžný už tehdy) *i my, jimž chybí moudrost, jsme uchváceni vírem, aniž bychom věděli, proč žijeme, kde máme hledat ideál nejvyššího dobra, na čem spočívá naše důstojnost nebo jaký je cíl vesmíru."* (Businská 1975).

Příroda jako estetický protiklad znepokojené duše u Komenského v *Labyrintu* neexistuje. Je také příznačné, že v oddílu, který se zabývá řemesly (Komenský jak známo setrvával na tradičním dělení na umění vázaná a svobodná), chybí rolník jako tvůrce základních alimentačních hodnot; toho si povšiml už J. B. Čapek (Čapek: 202). Autor *Labyrintu* v postavě Poutníka totiž věnoval valnou část své kritické pozornosti právě uměním svobodným (kapitoly 10–18), kdežto řemeslům a praktickým činnostem je určeno jen šest kapitol. K venkovanům nejblíže mohl mít „stav domovní", do něhož se počítají rodiče, děti a čeládka. Řemeslnický stav jinak zastupují různé praktické obory od horníků přes rybáře, hutníky, lovce, tesaře a kameníky i formani a plavci, kteří nejvýrazněji znázorňují lidskou pracovní hybnost a nestálost (a také nebezpečnost a namáhavost vedle škodlivosti a zbytečnosti). Fyzická práce jako prostředek obohacení nabývá rysů esteticky nepříjemných tím spíše, že se jeví jako zdroj rozporů, závisti, klamu a honby za prchavým ziskem; to vzdaluje člověka křesťanským životním zásadám, jež jediné by mu mohly dodat harmoničnost a estetickou přitažlivost.

Jak již bylo konstatováno (Lehár 1979 a d.) v těchto pasážích, zejména v líčení námořní plavby, Komenský ustupuje od alegorizace, spíše typizuje a metonymicky zobecňuje (podobného postupu, zabarveného ironicky, používá při líčení stavu rytířského a vojenského i některých svobodných umění – medicíny, alchymie).

V ostatních kapitolách se projevují zřetelné rysy specifického obrazného pojmenování; Šmahelová hovoří o alegorizaci konotativního typu (Šmahelová: 24), ale bylo by možné uvažovat i o zvěcňující metaforizaci: když Komenský dává v biblickém duchu učencům pojídat knižní vědomosti, převádí duševní činnost (duchovní stravu) na úroveň fyzickou, smyslovou; když historikům přiděluje nazpět zahnuté „periskopy", jimiž obhlížejí a zkoumají minulost, dává tak výrazu „hledisko" materiální podobu. Takový postup lze zahrnout pod pojem alegorie ve smyslu, v jakém byla od dob romantismu stavěna proti symbolu – totiž jako obrazné pojmenování jasně a zřetelně vymezeného myšlenkového obsahu, které ho zpodobuje v smyslově názorné (estetické) podobě.

Komenský ovšem v *Labyrintu* užívá i tradičního (personifikujícího) alegorizačního postupu, když ve svém světě dává vystupovat abstraktním vlastnostem jako postavám; jsou to v podstatě pouze „mluvící jména", která se objevují v epizodě soudcovské, na hradě Fortuny i Moudrosti (obě strážkyně Moudrosti/Marnosti ovšem vybavuje smyslově názornými atributy: Moc bojovou výzbrojí a Úlisnost liščím kožichem a ocasem) v tomto případě „mluvících jmen" Šmahelová hovoří o denotativním typu alegorie. Tento typ alegorizace posiluje didaktičnost fikčního světa, jehož estetická obraznost se intelektualizuje a verbalizuje.

Z hlediska estetické výstavby fikčního světa *Labyrintu* jsou důležitější postupy, kdy autor sám vytváří smyslové podoby duchovních činností a stavů, respektive kde využívá prvků smyslové zkušenosti, aby jim dodal poetickou funkci nesoucí estetický význam (v první části převážně negativní). Jsou to především Poutníkovy vjemy fyzické odpornosti a ošklivosti například ve scéně mořské nemoci, v obrazech chorob, jimiž Smrt zasahuje člověka, nebo v obrazech obžerství hodovníků na hradě Fortuny. Výrazný je tento deestetizující pohled zejména ve dvou případech – v obrazu temné jámy, kam padají mrtvá těla, na jejímž dně se hemží odporná havěť červů, žab a hadů a odkud se line *„smrad a puch síry a smoly tělo i duši zarážející"*. Dalším případem je Poutníkovo vidění lidí zbavených masek (ironizuje tak snahu Mámení přesvědčit Poutníka o lidské ušlechtilosti): *„…maje na to pozor, vidím, že všichni nejen v obličeji, ale i sic na těle rozličně jsou zpotvořeni. Napořád byli trudovatí, prašiví či malomocní; a mimoto některý měl sviňský pysk, jiný psí zuby, jiný volové rohy, jiný oslicí uši, jiný baziliškové oči, jiný liščí ocas, jiný vlčí pazoury; některé jsem viděl s pávovým, vysoko vytaženým krkem, jiné s dedkovým naježeným chocholem, některé s koňskými kopyty etc., nejvíc pak bylo podobno opicím."* (Komenský: 25)

Poutníkova vize typologicky připomíná vize malíře, jednoho z představitelů manýristického „naturalismu", Hieronyma Bosche. Fritz Knapp ve svém monumentálním díle (Knapp: 267) hovoří o *„výpravné fantastice"*, která se projevila *„bájnými zvířaty a ostře charakterizovanými pitvornostmi"* (je příznačné, že také Komenského lidé nesou zvířecí atributy). Pitvornost je rys, jenž spojuje v daném případě Komenského s Boschovými groteskními fantasmaty (tak drahými surrealistům). K *Labyrintu* se nabízejí i další výtvarné paralely; například A. Škarka viděl obdobu města z *Labyrintu* v Grecově obrazu Toleda (Škarka 1968: 47). Existuje však ještě jiný autor, jenž vytane na mysli, když čteme pasáže o nedorozumění a o zanášení se neužitečnými zbytečnostmi – až po „smrt všechny bídně hubící"; je to Pieter Breughel starší, konkrétně jeho obraz *Triumf smrti*, jenž vznikl kolem roku 1562. Některými rysy je příbuzný s Boschovým obrazem *Poslední soud*: je tu zdevastovaná krajina, pochmurné osvětlení, nahromadění figur v napohled chaotické změti, jež zahrnuje množství výjevů a dílčích dějů. Podobný hromadný způsob kompozice se objevuje i v *Labyřintu* v obrazech rynku, brány i hradu Fortuny atd.

Bosch i Breughel patří ovšem době zhruba o sto let předcházející *Labyrint*. Společné jim je však vidění zmatku světa, nedůvěra k jeho smyslové stránce, kritika lidské pošetilosti. Komenského filozofická koncepce světa i člověka byla ovšem komplexnější a vyznačovala se především vírou v sílu vzdělání, ctnosti a zbožnosti, které mohou zaručit duchovní vzestup člověka i estetickou harmonizaci jeho života.

Výtvarnému vidění je blízká i kompozice fikčního světa jako „města" umožňujícího panoramatický pohled připomínající „encyklopedické" obrazy holandských malířů. Zajímavá je také otázka osvětlení fikčního prostoru: v *Labyrintu* se hovoří o tom, že kruhový útvar města je osvětlen, kdežto okolí je ponořeno do tmy; to navozuje představu kuželovitého tvaru osvětlení vycházejícího z centrálního zdroje nad městem. Vzniká tak představa divadelního jeviště, jehož kulisy – ulice, brány a náměstí – jsou rozestaveny na ploše, která se dá přehlédnout (to naznačuje celkový pohled Poutníka na město z věže).

To a kruhový tvar města vytváří představu uzavřenosti fikčního světa vyčleněného z temnoty, která ho obklopuje. Na rozdíl od slunečního státu Campanellova a podobných utopií však uzavřenost prostoru u Komenského neexemplifikuje hodnotu jistoty a bezpečí, nýbrž naopak navozuje účinek stísňující, neboť znázorňuje bezvýchodnost (jedinou cestou ven je pád mrtvého těla do propasti temnoty); svět nemá jiné východisko než nicotu.

Komenský nazval svůj svět labyrintem, ale ve skutečnosti je tento svět vcelku přehledný; nepřehlednost způsobuje zmatené lidské jednání připomínající spíše blázinec. Komenský na to upozorňuje odkazem na slova Pavla z Tarsu, která šeptá Poutníkovi do ucha: *„Zdá-li se kdo moudrým býti v tomto světě, budiž bláznem, aby moudrým učiněn byl. Nebo psáno jest: »Zná Pán přemyšlování mnohých, že jsou marná«."* (Komenský: 58) Tím se vysvětluje i poetická funkce kašírovanosti dvora královny Moudrosti, kterou odhaluje Šalomoun. Odpovídá to Komenského projektu vzdělaného rozumu, který bez ctnostné víry a zbožného svědomí zůstává nevzdělán, zatemněn a vydán pýše vlastní dokonalosti.

Poutník se tak stává protějškem racionalistického sebeklamu zpodobeného jak v konvenci Mámení, tak ve scientistních snahách Všudybuda dychtícího po encyklopedickém shromažďování poznatků. Skepse, jejíž pomocí Poutník odhaluje bídu lidského světa propadlého chaosu, ho vede k zoufalství z prázdnoty, jež hrozí za hranicemi tohoto světa. Toto zoufalství bezvýchodnosti exemplifikuje příběh Šalomounův, jenž propadá svodům smyslové vnějškovosti a nepřímo zaviní zkázu svých stoupenců. L. Doležel (Doležel 1969) viděl ve vloženém příběhu (do druhého vydání) Šalomounovy porážky kompoziční záměr, který měl dodat celkovému tvaru na symetričnosti (negativní paralela první a třetí části oddělená vsunutým příběhem). Zřetelná ovšem je nerovnoměrnost rozsahu negativní a pozitivní části, labyrintu a ráje (ráj tvoří zhruba třetinu celkového rozsahu).

Většina výkladů a rozborů upozorňovala na nedějový ráz této pozitivní části Komenského díla. Přitom se z ní pohyb neztrácí, ale nabývá jiné povahy. Není to jen pohyb zniternění, cesta k sobě, do nitra představovaného srdcem. Srdce se tu stává protějškem hlavy, sídla rozumu a smyslového (vizuálního) vnímání. Změnu exemplifikují nové brýle, jimiž Poutníka vybavuje Kristus: jejich rámcem je slovo boží, to znamená Písmo svaté, a prizmatem duch (svatý). *Názor světa je nadále prostředkován* křesťanovi posvátným logem, slovem, tedy formou duchovního vědění spočívajícího na víře, nikoli cestou smyslového vnímání. Poutník na cestě do nitra opouští smyslový svět, v němž byl zakotven svou tělesností, a přechází na půdu náboženské víry představující ideální svět křesťanské dokonalosti. Ten nelze zpodobit jinak než jako opak světské nedokonalosti. Komenský proto řešil otázku estetické exemplifikace křesťanského ideálu cestou série antitez, v nichž se proti negativní alegorii (Čyževskij 1956) staví pozitivní. Pohyb neprobíhá horizontálně (pouze s relativním lokálním převýšením v hradu Fortuny a Marnosti), nýbrž vertikálně; místo po venkovní ploše směřuje do niterné hloubky, a to vzhůru (obrazně esteticky je to znázorněno motivem „renovovaných" křídel).

Pozitivní alegorizace posléze přechází v slavnostní hymnickou apostrofičnost vyjadřující komunikaci Krista s Poutníkem a Poutníka s Bohem. Mění se také esteticky hodnotový význam prvků, které ji exemplifikují a konstituují niterný svět Převažuje tu libost, pokoj, bezpečí a především harmonie znázorněná v reparaci rozpadlého soukolí v *„ušlechtilý jakýsi nástroj jako hodiny, běh světa a divnou (zázračnou) boží správu vyobrazující"* – motiv hodin zároveň alegoricky naznačuje, že rozhodujícího významu nabývá čas – ostatně je to dáno i výraznou redukcí prostoru na „komůrku" srdce.

Vedle harmonie tu však nastupuje v závěru i další estetická hodnota – hodnota vznešenosti vyplývající ze vzestupné povahy niterného pohybu. Vedle harmonické katarze, jakou přináší očištění duše od zmatků tělesného světa, se tu náhle setkáme s pocitem ohromení, ba i hrůzy z nevýslovnosti a nevyslovitelnosti božství: *„A zděšen byv hrůzou nebeských těch slavných věcí, padl jsem sám před trůnem velebnosti, stydě se za svou hříšnost."* (Komenský: 182) Tu se Komenský podivuhodně shoduje s pozdější Kantovou definicí vznešenosti: *„Vznešeným nazýváme to, co je veliké naprosto. Veliké naprosto je to, co je velké nad veškeré srovnání (…) a co svou nesouměřitelností vzbu-*

zuje úctu.“ (Kant: 85 a 90) Krása harmonie ustupuje v závěru *Labyrintu* vznešenosti, jež vyvolává směsici libosti a nelibosti, radosti i hrůzy. Estetický rozměr díla tak nabývá nové intenzity.

Máme-li shrnout poznámky o estetickém rozměru světa Komenského *Labyrintu*, dospíváme k závěru, že manýristický obraz chaosu lidského světa, z něhož byla vyloučena složka přírody, nese výrazné rysy deestetizace, vyjadřující odpor k smyslovému jsoucnu, který *Labyrint* sbližuje nejen se středověkou mentalitou, nýbrž typologicky také s některými díly holandské manýristické malby 16. století (Bosch, Brueghel), a naopak ho vzdaluje estetice zejména latinizujícího humanismu u nás a její idylické stylizaci přírody. Esteticky významné, protože poeticky funkční jsou v první části „negativně“ alegorické obrazy vytvářené deestetizující obrazností.

Estetická povaha obraznosti se mění ve druhé části spolu s povahou pohybu, jenž ji manifestuje. S přechodem od horizontálního vnějšího pohybu v prostoru smyslového světa k vertikálnímu časovému pohybu vzestupu k ideálu přechází alegorizace v hymnickou apostrofičnost a estetická hodnota harmonie je vystřídána hodnotou vznešenosti.

Esteticky významné (poeticky funkční) prvky přibližují *Labyrint* uměleckému dílu expresivního rázu; naopak některé verbálně alegorizující prvky (denotativní alegorizace) ho řadí k tvorbě traktátové povahy využívající – podobně jako kázání – umělecky obrazných postupů k posílení duchovní působivosti. Tak byl *Labyrint* pravděpodobně přijímán v době svého vydání; dnes naopak vystupují do popředí rysy umělecké, zdůrazňující estetický rozměr jeho fikčního světa; dokladem jsou pokusy o jeho dramatickou adaptaci v minulém století.

Literatura:

Businská, H.: 1975: *Renata poesis*. Praha

Čapek, J. B. 1963: *K otázce kořenů, stylu a funkce Labyrintu Komenského*. *Acta comeniana* 22: 256–271

Čyževskij, D. 1956: *Das Labyrint der Welt und Paradies des Herzens des J. A. Komenskýs*. Wiener slawistisches Jahrbuch: 59–85

Doležel, L. 1969: *Kompozice Labyrintu světa a ráje srdce*. *Česká literatura*, 18, č. 1/2: 37–53

1991: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů*. *Česká literatura* 39, č. 1, 1–11

Hodrová, D. 1986: *Labyrint světa a ráj srdce*. In: *Rozumět literatuře*: 43–50

Hrabák, J. 1970: *K stylistické výstavbě Komenského Labyrintu*. *Listy filologické*: 264–288

Kant, I. : 1975: *Kritika soudnosti*. Praha: 85–90

Knapp, F.: 1923: *Die kuenstlerische Kultur des Abendlandes*. B. 2. Bonn und Leipzig:

Komenský, J. A.: 1941: *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha

Kopecký, M.: 1982: *Komenský jako slovesný umělec*. Brno

Lehár, J.: 1979: *Labyrint světa and his Character*. Acta comeniana 39

Palouš, R. 1992: *Komenského boží svět*. Praha

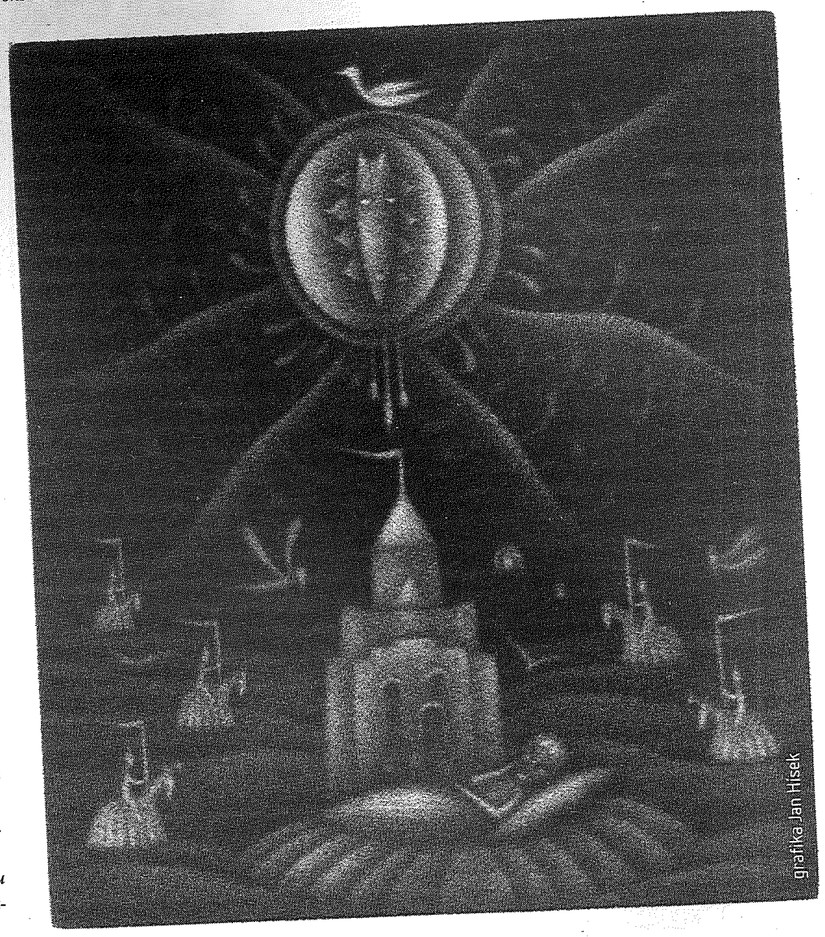
Popelová, J.:1965: *Společenské názory Komenského do roku 1628*. *Pedagogika* 5

Škarka, A.: 1958: *J. A. Komenský v souvislostech české národní literatury*. *Česká literatura* 6, č. 3: 302–316

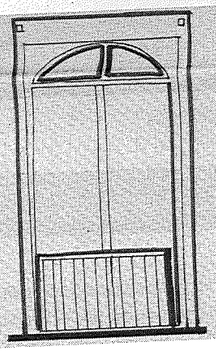
1968: *Baroknost literárního stylu Komenského*. In: *O barokní kultuře*. Brno: 41–45

Šmahelová, H.: 2002: *Alegoričnost v Labyrintu světa J. A. Komenského*. In: *Prolamování struktur*. Praha: 15–32

Thomas, A.: 1995: *Platonic and Patristic traditions in Comenius' Labyrint světa a ráj srdce*. In: *The Labyrinth of the Word. Truth and Representation in Czech Literature*. Muenchen: 60–70



grafika Jan Hísek



FRANCOUZSKÉ OKNO

O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJE LADISLAVA CHATEAU

Maléry politické i nakladatelské

Kniha patří ve Francii k nejrozvinutějším průmyslovým odvětvím, soudě podle počtu „výrobků“ vrhaných každoročně na trh. Přibližně jde o 45 tisíc titulů ročně a v knižním byznysu se za stejnou dobu otočí až čtyři miliardy eur. *Syndicat national de l'Édition* (SNE) uvádí, že každý rok se postupují autorská práva k vydání v zahraničí až na sedm tisíc titulů.

Od roku 2003 působí ve Francii *Bureau international de l'Édition française* (BIEF) se sídlem na pařížském bulváru Saint-Germain. Hlavním poradcem BIEF je známý nakladatel Alain Gründ, který již dlouhá léta vydává ve svém stejnojmenném nakladatelství dětskou literaturu českých autorů i ilustrátorů, zejména pohádky. BIEF se ve spolupráci s SNE zabývá především překladovou literaturou a postupováním autorských práv.

Největším „odbytištěm“ francouzské literatury jsou především země Maghrebu a další země Afriky. Pak následuje Asie; např. ve Vietnamu již dlouho působí pobočka BIEF s názvem *France Édition-Vietnam* se sídlem v Hanoji, která se zabývá šířením francouzské literatury a opačně – vietnamské literatury ve Francii.

V posledních letech se velmi rozvinul i rusko-francouzský knižní trh. Mezi postkomunistickými zeměmi figuruje Rusko na druhém místě v počtu postoupených autorských práv na vydávání francouzských autorů (191 titulů) hned za Rumunskem (212 titulů), zájem o francouzské autory je značný i v Polsku (181 titulů) a ani Česká republika není příliš pozadu (137 titulů).

Ruská literatura se ve Francii stále těší jisté oblibě, i když v posledních letech poklesl počet překladů z ruštiny do francouzštiny; 48 titulů v roce 2002 a 17 titulů v roce 2003. Překladovou literaturou ze zemí francouzským žargonem nazývaných *Peco* (*„pays ex-communistes“*) se zabývají především nakladatelství, která už dříve vydávala v těchto zemích zakázané autory, jde zejména o *L'Âge d'homme, Noir sur blanc, L'Esprit, Viviene Hamy, Éditions des Syrtes, Clémence Hiver* i *Albin Michel*, stejně tak i o známé nakladatelství *José Corti* se sídlem hned naproti Lucemburské zahradě, které si zvláště oblíbilo právě ruské autory. Nedávno mi redaktor z JOSÉ CORTI potvrdil, že francouzská literární kritika sice ruské autory stejně tak jako čtenáři miluje, o nějakém mimořádném „komerčním úspěchu“ nelze však vůbec hovořit.

A jak to vypadá s překlady z češtiny ve vitrínách pařížských knihkupectví? Špatně. Nejsou vidět. Většinou se krčí v regálech označených *Europe centrale et orientale*, protože jich je tak málo, že *česká* polička se knihkupcům nevyplatí, na rozdíl od zaplněných přihrádek maďarských, polských, estonských, ruských, německých … Pokud čeští autoři ve Francii vycházejí, tak jen v malých nákladech a za vlažného (pokud vůbec nějakého) zájmu kritiky i čtenářů. Nicméně české knihy ve Francii „žijí“. Přes angličtinu do francouzštiny byl v poslední době přeložen Ivan Klíma a jeho *Esprit de Prague*. Zdá se, že nejčastěji se francouzský čtenář setkává s Bohumilem Hrabalem: přeloženy byly *Ostře sledované vlaky*, *Postřižiny*, *Jarmilka* nebo *Pábitelé;* příjemným překvapením je i Jan Zábrana a jeho útlá knížka *Toute ma vie* (*Celý můj život*), úryvky z jeho deníku pěkně vybral a přeložil Patrik Ouředník; na francouzské knižní pulty se dostal i Jaroslav Durych a jeho *Requiem* i Hana Bělohradská s *L'interogatoire*. Úspěšná je také Daniela Hodrová, zřejmě oblíbená autorka nakladatelství Roberta Laffonta, její trilogie *Cité dolente* (*Trýznivé město*) a *Prague – Visite privée* (*Město vidím*). Dílo vyšlo nejprve ve francouzštině a pak teprve v češtině, kniha se těší čtenářské oblibě v nejedné místní knihovně. Jinak povědomí o „současné české literatuře“ u francouzských čtenářů je nevalné, je omezeno na Kunderu, Havla a výjimečně – na Petra Krále.

Častěji lze ve velkých knihkupectvích zahlédnout osvědčené stálice jako Karel Čapek, Ladislav Fuks, Jiří Kolář a Josef Škvorecký. Nakladatelství *Denoël* do literárního života vypravilo knihu Jiřího Weila *Vivre avec une étoile* (*Život s hvězdou*) v překladu Xaviera Galmiche, doprovázenou předmluvou Philipa Rotha; ve francouzštině vyšel od téhož autora i jeho román *Na střeše je Mendelssohn*. Přeloženi do francouzštiny byli i někteří současní mladí čeští autoři jako Tomáš Kolský, Petra Hůlová, Michal Viewegh, Petr Borkovec, ale i o nich bohužel platí výše řečené – vyšli bez většího, živějšího zájmu jak kritiky, tak čtenářů. Snad jen Jáchym Topol byl na francouzských knižních pultech se svými díly *Ange Exit* (*Anděl exit*) a s poezií přeloženou Petrem Králem o něco úspěšnější. Do francouzštiny byl přeložen i Vlastimil Třešňák a jeho *U jídla se nemluví* (*On se parle pas la bouche pleine*).

Jedním z hlavních důvodů této *tristní* situace je jistě malá podpora ze strany ministerstva kultury. Nepochybně svoji nepříznivou roli hraje i obtížnost jazyka, Francouzi považovaný za exotický. Z čehož plyne, že je stále velmi málo překladatelů schopných překládat českou literaturu. Ale možná má pravdu i Antonín J. Liehm, jenž letos v říjnu při své přednášce v Českém kulturním centru řekl: *Nejspolehlivějším impulzem vyvolávajícím zájem o cizí autory je odjakživa – politický malér v dané zemi.*

U malérů – nikoliv politických, ale nakladatelských – bych ještě chvilku zůstala. O jednom z nich podrobně referoval i *Le Monde* z 30. září letošního roku. Nakladatelství *Garnier* vydalo v nákladu 30 tisíc výtisků slovník – příručku francouzské frazeologie a idiomatiky *Petit Littré*, zkrácenou to verzi velkého *Nouveau Littré*, která byla určena nejširší veřejnosti. Příručka pod heslem *Juif* ke zděšení čtenářů podává následující výklad: „(…) být bohatý jako žid. Ten, kdo půjčuje peníze za lichvářský úrok. Ziskuchtivec.“ A heslo *Arabe* zděšení jen prohloubilo, když se čtenář údajně dočetl: „člověk původem z Arábie. Přeneseně: lichvář, osoba nedůvěryhodná, osoba bažící po penězích.

Distribuční firmy *Maxi-Livres* i *Fnac* tuto knihu začaly šířit do obchodní sítě počátkem srpna a knihkupci ji prodávali za 15,50 euro. Nakladatel se pokusil o vysvětlení těch *coquilles*, tiskových lapsů, tím, že při redakční přípravě *Petit Littré* údajně omylem pronikly do textu staré pojmy z *Littré* z 19. stol. *Politováníhodné na celé věci je, že slovník byl určen základním a středním školám*, říká Latifa Abed, manažer *Maxi-Livres* a zároveň zástupce odborové organizace CGT; na omluvu firmy pak uvádí, že za nic nemůže, knihu *jen* distribuovala. *Maxi-Livres* i *Fnac*, stejně jako ostatní knihkupci stahují nyní knihu rychle ze všech škol, obchodů i hypermarketů.

Jenže se zdá, že aféra vznikla bez ohledu na to, že taková kodifikace ve slovnících skutečně existuje; je to věc nepěkná, ale v jazyce, zvláště pak ve starší literatuře, častá. Jazyk je odrazem lidského myšlení, je krutý a nespravedlivý; nelze ale kvůli tomu stáhnout *Velký francouzsko-český slovník*, vydaný Akademií v roce 1992, ani *Larousse Dictionnaire de l'argot* nebo *Dictionnaire ortographe et grammaire Le Robert*, stejně jako nelze stáhnout Shakespeara či Olbrachta.