

## IV. Český kulturní prostor – centrum či periferie?

Petr Kyloušek

Obecné rysy centra a periferie, tak jak byly definovány a konkretizovány v předchozích kapitolách, vedou k zamyšlení, jak z tohoto hlediska charakterizovat český kulturní prostor. Oproti původně periferním literaturám Amerik a Afriky je zde jistě jeden zásadní dějinný rozdíl, neboť česká kultura je od počátků provázaná s evropskými dějinami a nepředstavuje výslednici novověkého koloniálního vývozu kultury na jiné kontinenty. Není ani tímto civilizačním exportem zatížená ani obohacená, alespoň nikoli přímo. Rozdílnost kontextu však může prověřit nosnost pojmů centrum a periferie a také částečně situovat problematiku kulturních toků a recepcí románských literatur Amerik a Afriky v českém prostředí (**viz dále**). Jsme si přitom vědomi, že popis dynamiky centra a periferie v české literatuře, který nastiňujeme v následujících odstavcích, je povšechný a že důkladný rozbor přísluší odborníkům bohemistům, zejména co se týče literární historie, komparatistiky a sociologie. Abychom částečně přispěli k diskusi o postavení české kultury, připojujeme k obecnému nástinu dvě případové studie. První se zaměřuje na závěrečnou fázi deperiferizace české literatury ve 20. letech 20. století a sleduje zapojení českých avantgard do evropského kulturního prostoru z hlediska periferie. Druhá sleduje strategie a cestu Milana Kundery z brněnské periferie do pražské centrality a odtud k centralitě celosvětové.

Vzdor svému pojmenování a geografické situaci patří střední Evropa dlouhodobě nikoli ke středu světa, ale je spíše prostorem průchozím a periferním. Přitom se vyznačuje i vlastní, relativní centralitou, která je v některých historických údobích silnější, v jiných oslabená. Jistě zde působí i faktory politické v závislosti na politickém postavení českých zemí v rámci či ve vztahu k jiným celkům — Svaté říši římské, jagellonskému pozdnímu středověku, Habsburské říši raného novověku, sjednocenému Německu 19. a 20. století, Rakousko-Uherské monarchii, východnímu bloku za studené války apod. V kultuře pak je nutno odlišit i specifické postavení literatury oproti ostatním uměním, neboť je dáno důležitostí jazyka. Ve výtvarném umění, architektuře či hudbě, kde jazyk jako dorozumivací prostředek netvoří rozhraní a zároveň omezující i ochrannou přehradu, se kulturní proudy projevují odlišněji, se specifickým napojením na jiná, bližší či vzdálenější centra či zprostředkující semiperiferie. Umělecká odlišnost může ovlivnit i takové faktory, jako je kontinuita/diskontinuita. Je například rozdíl mezi bohatstvím a podnětností barokní architektury a výtvarného umění na jedné straně a poměrně méně rozvinutou česky psanou literaturou stejného období, především ve srovnání s jinými zeměmi. Celkově je střední Evropa dlouhodobě otevřená převládajícím vlivům západoevropským a jihoevropským, v menší míře pak jiným. Zároveň je to prostor prolínání, a tedy i vytváření (periferních) meziliterárních společenství (Đurišin, 1992) s výraznou regionalizací a výraznou dynamikou meziliterárních vztahů a dominancí té či oné části kulturního prostoru.

### Diskontinuita a retardace

Pohled na jednotlivé dichotomické rysy, které jsme navrhli považovat za definiční pro centrum a periferii nás může dovést k některým konstatacím. Z ontologických znaků jsou na prvním místě kontinuita/diskontinuita a stabilita/nestabilita. Připomeňme v té souvislosti to, jak jsou v českém kulturním povědomí prezentovány některé význačné dějinné a kulturní přeryvy přetrvávající kontinuitu a kulturní vazby k okolnímu světu: husitství odklání českou literaturu od velké proměny evropské kultury v období renesance; exil protestantských elit v období baroka v pobělohorské době podstatně zužuje kulturní základnu literatury, a to až do období klasicismu a národního obrození; bolestným přeryvem v historicky nedávné době je pak rozštěpení české literatury na domácí a exilovou, a to hned v několika vlnách — 1939, 1948,

1968. Prerovy nemusejí mít je záporné znamínko. Důležitou kulturně dějotvornou změnou, a to v kladném směru, je kupříkladu „restart“ české kultury a literatury v období národního obrození, kdy se z minorizované periferní literatury uvnitř německého kulturního prostoru znovu vytváří moderní literatura spějící k autonomii a deperiferizaci. Je jistě pravda, že uvedené příklady jsou heterogenní a z hlediska podrobného studia, jaké by si otázka zasloužila, mohou působit aleatorně. Mají však v dlouhodobém časovém průřezu jeden společný rys: vědomí, že určující kulturní proudy probíhají mimo český prostor a že jakákoli ztráta kontaktu je na újmu české kultury a literatury. Tato reflektovaná perifernost a opožděnost vůči dobově dominantním centrům nás přivádějí k úžeji pojatému časoprostorovému faktoru a otázce zdrojů kulturních podnětů. Jistě netřeba dokládat, kterým směrem a ke kterým centrům, případně periferním zdrojům se většinou upíraly a dosud upírají pohledy českých kulturních elit. Při omezeném kulturní prostoru a trhu je to nejen ostatně profesionální nutnost, ale je to také otázka kulturních proudů a kulturního spádu. Co je ovšem třeba zdůraznit, je především vědomí, že v kultuře a literatuře je třeba být co nejbližší greenwichskému nultému poledníku vývoje (Casanova, 2012: 115 a n.). Rychlost a překotnost, s jakou se to zejména ve druhé polovině 19. století dalo, v mnohém připomínají jev doložený na příkladu Montrealské literární školy (viz výše XXX), totiž splývání a překryv proudů, které jsou v centrální literatuře, například francouzské, odlišeny výraznými estetickými rupturami a mají generační základ promítnutý do časové metaforiky.<sup>1</sup> Je vhodné zohlednit i v tomto směru kritiku tradiční periodizace v monografii Dalibora Turečka, který jemně rozebírá dynamiku literárního vývoje české literatury a kultury v 19. století na příkladu romantična. Jeho synapticko-pulzační model poukazuje jednak na nestejnomyšlnost a komplexnost vývoje a na kontinuitu a variabilitu ve využití dominantních a recesních znaků (Tureček, 2012), jednak nepřímo ilustruje, jak romantično (nikoli romantismus) vstupuje do různých konfigurací toho, co Bourdieu pojmenovává úžeji literární a širěji kulturní a společenské pole. Je jistě třeba vzít v úvahu i to, co Tureček zpochybňuje, totiž to, jak náš pohled na vývoj je ovlivněn dosavadní literární historií a její periodizační tradicí.<sup>2</sup> Nicméně i ona má oporu v tom, jak se sama literární uskupení konfigurovala a jaké pozice zaujímal. Z tohoto hlediska lze i Turečkovy exemplifikace do jisté míry zahrnout do problematiky dosud nedostatečně hierarchicky strukturovaného kulturního a literárního pole české literatury 19. století.

Z hlediska sebekonstituování, sebjmenování či následné reflexe trendů a hnutí české „premoderny“ a moderny v 19. století, je literární pole nově se konstituující české literatury výrazně heteronomní s převahou axiologické juxtaopozice. Je zřejmé, že pojmenování Májovci představuje esteticky velice heterogenní sestavu. Podobně označení Lumírovci sdružuje v jednom literárním hnutí tvůrce zcela rozdílných estetik od rurální inspirace (J.V. Sládek) přes parnasistní virtuozitu (J. Vrchlický) po náznaky dekadence a symbolismu v neoromantickém duchu (J. Zeyer). Je to nejen otázka hybridizující axiologie v dosud nenasyceném literárním

---

<sup>1</sup> Jak patrně z Bourdieuvy koncepce „generace“, nejedná se o čistě časový problém, ale o promítnutí generační strategie zaujímání pozic do představy času: „Vzhledem k tomu, že zaujímání pozic se z velké části definuje záporně [...] zredukovaná na určitý postoj — provokaci, zamítnutí či roztržku. Strukturálně „nejmladší“ spisovatelé (kteří ovšem nemohou být biologicky přibližně stejného věku jako ti „staří“, které se snaží překonat) — tedy ti nejméně pokročilí v procesu legitimace — odmítají to, čím jsou a co dělají jejich více posvěcení předchůdci. Odsuzují vše, co v jejich očích definuje poetickou či jakoukoliv jinou „otřepanost“ (a mnohdy ji *parodují*), a také předstírají, že odvrhují veškeré známky *společenského stárnutí* počínaje znaky vnitřního (akademie atd.) či vnějšího (úspěch) posvěcení.“ (Bourdieu, 2010: 315)

<sup>2</sup> Jedním z textů z poslední doby, který shrnuje problematiku pojetí literární historie v současné české kritické reflexi s odvoláním na Dalibora Turečka, Vladimíra Papouška, Pavla Janouška a s perspektivou otevřenou k zejména k Paulu Ricœurůvi a Ewě Domaňské, je článek Lukáše Holečka „Tradice, diskontinuita a etická dimenze literární historie“. *Česká literatura*, 64, 3, 2016: 392-407. O tom, že periodizace a členění dle hnutí a proudů je pro literárně historickou syntézu standardní model prezentace dějin literatury svědčí i nedávné čtyřdílné *Dějiny české literatury. I-IV. 1948-1989*, redigované pod vedením Pavla Janouška, Praha: Academia, 2007-2008.

poli, ale také specifické periferní časovosti, koncentrující v souběžnosti to, co v centrálních literaturách bývá odděleno rupturami a hierarchicky strukturováno na moderní a již nemoderní. První náznak výrazné ruptury modernistické ražby představuje v české literatuře až *Manifest české moderny* (1895), byť i on sdružuje tvůrce zcela rozdílných estetik (Sova, Březina, Machar, V. Mrštík, Šlejhar aj.). Přesto se již rýsuje — alespoň v první třetině deklarace — podstatný rys moderny, totiž proklamovaný požadavek umělecké autonomie, ostřížení od národovecké heteronomní služebnosti a zdůraznění tvůrčí individuality. Nicméně heteronomie v podobě odmršťované klády podřízenosti národním či sociálním ohledům zabírá většinu textu a krom vyhlášené autonomie zde nenajdeme nic, co by odkazovalo na estetický program.<sup>1</sup> Za skutečná literární uskupení ve smyslu centrality a centrální axiologie — to jest hnutí plně vybavená koherentní kritikou, teorií, strategií, časopisy, nakladatelskou podporou — lze považovat až poetismus, expresionismus a surrealismus. Jsou to již avantgardní hnutí, která dohnala soudobý nultý poledník Pascale Casanovové, ustavila centralitu české literatury. Úspěšná deperiferizace, byť relativní, utváří soběstačné kulturní prostředí zapojené do tepu světového dění a kulturní výměny nejen směrem dovnitř, ale i ven. Děje se tak souběžně s československou státností a intenzifikací kontaktů s tehdejší hlavním evropským centrem — Paříží. Ale nejen s ní. Silné vazby mají české avantgardy s německým a středoevropským dadaismem, italským futurismem, ruským konstruktivismem a se středoevropskými avantgardami v Polsku, Jugoslávii a jinde. Netřeba připomínat, že pozdější Nezvalovo přátelství s Bretonem, Éluardem a Aragonem, který na jeho smrt složil působivou báseň shrnující Nezvalovo vřazení do avantgardních elit,<sup>2</sup> připravuje o půlstoletí později cestu Milanu Kunderovi ke světovosti. Ale jsou tu od 20. let 20. století další — Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Franz Kafka — později Bohumil Hrabal, Jan Skácel, Vladimír Holan, Ivan Klíma. Z hlediska časového, jak je pojímá metafora nultého poledníku Pascale Casanovové, a také z hlediska funkčnosti literárního pole se česká kultura posunuje z periferního postavení k centrálnímu, úzce se přimyká k aktuálním proudům. Není to centralita dominantních kultur, ale postavení semiperiferní, tedy postavení (pražského) centra vůči své periférii, zejména slovenské literatuře, a zároveň provázanosti s nadřazenými kulturními dominantami té doby. Deperiferizace české literatury se projevuje ustavením vnitřní centrality a moderní axiologie literárního pole.

Toto směřování ovšem silně narušují od 40. let 20. století historické události — válka a okupace, nástup ideologické totality po roce 1948, normalizace po roce 1969. Vždy to znamená průnik heteronomie a podřízení estetické autonomie hodnotám neestetickým: národovectví, ideologii, společenské a myšlenkové konformitě. Vždy je fáze průniku heteronomie vystřídána vytěsňováním heteronomie, obnovou autonomie kultury a kulturních kontaktů, nejprve v 60. letech 20. století a totéž pak znovu po roce 1990, včetně domiciliace exilových autorů několikeré generace a včetně debat, kdo je či není českým spisovatelem a jaké postavení mu v obnovujícím se kánonu přisoudit. Případ francouzskosti či českosti Milana Kundery je v mnoha ohledech symptomatický a ukazuje na ambivalenci a obtíže, jaké má česká kultura s integrací své světovosti (viz níže). A obdobně je tomu v otázce návaznosti na přetržené, potlačované či pronásledované proudy a hnutí minulosti. Připomeňme jen novou

<sup>1</sup> <https://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm> (Staženo 31.3. 2022.)

<sup>2</sup> Aragon, Louis (1958). Smuteční zpěv za Vítězslava Nezvala. *Literární noviny*. 1958, 15 (12. 4. 1958), 1: „[...] Tak Praha ztratila dnes básníka a duši/ Kdybych tam dolétl našel bych Prahu jinou/ Má srdce rozbité jak číši rozbítí se sluší//když dopili jsme víno// Lorca a Majakovskij Desnos Apollinaire/ Jich stíny voní za jitra a v noci pálí/Však nebe jako ohňostrůjce jako minér/dál jejich hvězdy v čase valí [...]“ Překl. Sergej Machonin, <http://vitezslavnezval.cz/nezval-jinak/louis-aragon-smutezni-zpev-za-vitezslava-nezvala/> (Staženo 31.3. 2022.) « Ainsi / Prague a perdu son âme et son poète / Lorsque j'irai tantôt je ne l'y verrai pas / Et son cœur s'est brisé comme un verre qu'on jette À la fin du repas // Lorca/ Maïakovski / Desnos /Apollinaire/ Leurs ombres longuement parfument nos matins / Le ciel roule toujours les feux imaginaires /De leurs astres éteints » (Aragon. Prose de Nezval) <https://www.wikipoemes.com/poemes/louis-aragon/prose-de-nezval.php> (Staženo 31.3. 2022.)

rekognoscaci katolictví, katolické moderny (Putna, 1998, 2010), reintegraci zamlčených a zamlčovaných, reedice samizdatu a exilové literatury apod. Za symptomatickou je možno považovat i nezvyklou „dlouhověčnost“ českého surrealismu, jehož vývoj byl přerušen druhou světovou válkou, obnoven po roce 1945, přerušen v 50. letech, obnovován v 60. letech v jednotlivých číslech *Světové literatury* až k vydání sborníku *Analogon* s 1. číslem z roku 1969 a po dvou desetiletích normalizace s 2. číslem v roce 1990, na něž pak navazují čísla další. Česká literatura se od 90. let 20. století ocitá mezi návratem k ještě nedokončenému a spěchem za novými postmoderními estetickými koncepcemi, opět v jakémisi pásmu mezi opožděností a doháněním, regresem i progresem současně, semiperiferní temporalitě.

### Recepce a soběstačnost

Ještě než přejdeme úžeji k otázce axiologie literárního pole, proberme další kategorie. Produkce/recepce a soběstačnost/nesoběstačnost souvisejí jednak s kvantitativní omezeností malé literatury, což je dáno počtem potenciálních tvůrců, rozsahem a možnostmi knižního trhu apod., jednak mají souvislost s estetikou, zejména s výše zmíněným časovým zpožděním původně marginalizované periferie a dohánějící světovost. Otevřenost vůči vnějšku je dlouhodobou záležitostí a kulturním reflexem. Česká kultura výrazně dováží, a tedy překládá. Dle údajů, které uvádí Mojmir Trávníček pro rok 2012, činil počet přeložených titulů 34%, z toho 57% z angličtiny. Nicméně oproti jiným knižním trhům, je český trh více nakloněn menším literaturám, a proto i mezinárodně pestřejší (Trávníček, 2014: 26-27).<sup>1</sup>

Nejde ale jenom o otevřenost, ale i o funkci, kterou překlady plní. Překlad totiž měl a má důležitou úlohu v literárním vývoji české literatury (Vodička, 1948: 49-122, kapitola „Překlad Chateaubriandovy *Attaly*“), zaplňuje prázdná místa ve struktuře estetických hodnot (Levý, 1971: 227-258; Mukařovský, 1982: 651-654), působí jako paralelní systém dle polysystémové koncepce Evena-Zohara (Even-Zohar, 1978). Kanonický je v tomto směru Jungmannův překlad Chateaubriandovy *Attaly* a jeho Vodičkův průmět do literární historie (Vodička, 1948: 49-122; Vodička, 1969). V české literatuře je souhra překladu a domácí tvorby propracována v systém od 19. století po dnešek. Řada velkých básníků a prozaiků byli překladateli a překlad byl výzvou jejich vlastní tvorby: netřeba zdůrazňovat přínos Vrchlického, Sládka, Čapka, Nezvala, Hrubína, Závady, Škvoreckého, Ludvíka Kundery a celé plejády dalších v každé tvůrčí generaci. Překladatelská činnost je kriticky zkoumána a teoretizována. Kanonické práce Jiřího Levého *České teorie překladu* (1957) a *Umění překladu* (1963) jsou jen tou nejviditelnější porcí soustavných teoretických prací věnovaných překladatelské činnosti v české kultuře od minulosti po dnešek.

Právě překlad a překladové strategie ukazují proměny v orientaci české kultury a to, jak emancipující se česká periferie v průběhu 19. století vyvažovala dominantní vliv německého prostředí postupným příklonem ke slovanským literaturám — polské a ruské —, k anglické, italské a poté francouzské literatuře. Dobrý přehled o tom podává práce Stéphanu Reznikova *Frankofilství a česká identita (1848-1914)* (2008). Na rozborech hesla Čechy *Riegrova naučného slovníku* (1862) a *Ottova slovníku naučného* (1895) ukazuje neobvykle výraznou dominanci kultury v českém identitárním sebeobrazu ve srovnání s ostatními složkami — politikou, vědou, filozofií, hospodářstvím — a totéž u hesel věnovaných Německu, Rusku, Francii, Itálii. Symptomatické je i heslo Rakousko, kde kultura absentuje, neboť rakouská kultura je vřazena do hesla Německo, a neméně příznačné je heslo Uhry, jejichž kultuře není věnováno více než 10% stran v *Ottově slovníku naučném*. Přitom kulturní Francii patří 62 stran, Itálii 55, Rusku 52, Německu 46, Anglii 27, české kultuře pak 79 (Reznikow, 2008: 455-456).

<sup>1</sup> K roku 2011 uvádí Mojmir Trávníček: „V České republice vyšel zatím rekordní počet titulů – 18 986, což je [...] čtyřikrát vyšší než v 80. letech (1985 – 4 004 tituly); v rámci světové populace zaujímá ČR 0,17 procenta, v rámci světové produkce knih 1,86 procenta.“ (Trávníček, 2017: 60)

Zajímavý je také přesun těžiště pozorovatelný u překladů, a to tím spíše, že znalost francouzštiny byla až do závěru 19. století v českém prostředí (ne)překvapivě nízká, podobně jako dovoz francouzských knih. Údaje, které Reznikow čerpá z katalogů a věstníků, dokládají 95 překladů z ruštiny, 71 z angličtiny a 55 z francouzštiny pro období 1830-1859; 33 z ruštiny, 34 z francouzštiny a 32 z angličtiny pro desetiletí následující; a teprve od 70. let 19. století začíná exponenciální nárůst překladů z francouzštiny. Na přelomu století se francouzská literatura podílela 27% na celkovém počtu překladů a teprve v období 1931-1939 klesá její podíl na 19%, kdy se naopak do popředí dostává anglická a americká literatura. Zajímavý je i vysoký podíl literárních překladů do češtiny — 85% titulů — ve srovnání s nakladatelskou produkcí ve Francii a Německu, kde překlady krásné literatury představují kolem roku 1900 respektive 24% a 15% produkce (Reznikow, 2008: 459-460). Jistě to vypovídá o dominantách identitárního sebeobrazu české společnosti v období deperiferizace literárního pole.

Překlady ale mohou ukázat i více, totiž to, že právě zaplňují prázdné místo v domácí produkci. Stéphane Reznikow to dokládá na poptávce po francouzském divadle, které při absenci divadelní tradice, při nedostatku českých her v nerozvinutém divadelním trhu a při nízkém počtu českých autorů se stalo prostředkem k odněmčení divadelního segmentu kultury a k eliminaci závislosti na německém divadle a německých vzorech a autorech. Prozatímnímu divadlu a Národnímu divadlu trvalo plných třicet let (1862-1890), než podíl německých autorů klesl z 39% na 9% a podíl českých stoupl z 20% na 45%. Nepřekvapí proto, že na počátku 20. století činí počet premiér francouzských autorů na pražských scénách mezi 20% a 30% (Reznikow, 2008: 470). Nejedná se o výraz specifické české frankofilie, ale, jak dokládá Reznikow, o obecný celoevropský trend měšťanského divadla a důsledek vlivu francouzské mravoličné komedie, která na konci 19. století disponovala jen v Paříži čtyřicítkou divadel. Zejména Sardouovy hry byly v Praze uváděny krátce po pařížských premiérách. Krom divadelního efektu se pak překlady konverzačních komedií podílely na pěstění a obohacení kultivované konverzační češtiny.

To, že překlad je svým způsobem součástí literární tvorby a organickou nutností české kultury, dokazuje rovněž situace v 90. letech 20. století, kdy po desetiletích zákazů a zábrán bylo třeba dohnat a doplnit to, co ze světových autorů a myslitelů zůstalo nepřeloženo a co bylo třeba dopřeložit. Recepce francouzské literatury mezi roky 1990 a 2013 zdokumentovala Jovanka Šotolová: napočítala 2469 titulů beletristických, básnických a divadelních textů (Šotolová, 2018: 16). Ne vše jsou tituly dosud nepřeložené, neboť do přehledu jsou zahrnuty i kanonické evergreeny typu Julese Verna ze 171 titulů (Šotolová, 2018: 23) a seriály bestselerových *Angelik* Anne Golonové s 26 tituly (Šotolová, 2018: 47). Neunikne ovšem ani dopřekládání dosud nevydaných textů Camuse, Céline, Viana, Foucaulta aj. Nicméně i kvantifikace ukazuje sílu literárních center a sílu jejich vlivu na českou kulturu. Co se románských literatur týče, máme pro zhruba stejné období k dispozici práci Miloslava Uličného *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica* (Uličný, 2005), kde lze napočítat pro rozmezí 1991-2005 necelých 150 titulů.

Není zde cílem provádět srovnání proměn vlivu zahraničních literatur a překladů na českou kulturu, ale poukázat na otevřenost českého literárního pole. Tato otevřenost sahá daleko do minulosti a představuje dlouhodobou strukturální nutnost — variantu polysystémovosti Evena-Zohara. Považujme tento rys za charakteristiku malých literatur, které jsou sice autonomní avšak svým postavením relativně periferní, tedy semiperiferní vůči velkým literaturám v rámci hierarchizovaného „polysystému“ či polycentrismu.

### **Axiologické kategorizátory**

Je nade vše pochybnost, že česká kultura a literatura prošly úspěšnou deperiferizací a vybudovaly si svou vlastní centralitu. V hlavních rysech plní česká literatura obdobnou identitární složku kolektivní identity a paměti, jako je tomu v případě jiných evropských

národních států (Gellner, 1983). Česká centralita je ukotvena v Praze, ale má na své periférii nezanedbatelná periferní ohniska (vydavatelství, autorský potenciál, kritiku, instituce), zejména v Brně, Olomouci a Ostravě, a do její orbity patří částečně literatura slovenská. Pro rok 2012 uvádí Jiří Trávníček, že 53,4% vydaných titulů připadlo Praze, 13,5% na Brnu, 4,2% Ostravě, 3,5% Olomouci, 21,7% ostatním místům (Trávníček, 2014: 27). Uvnitř je to tedy centralita méně výrazná s jistou tendencí k polycentričnosti, podobně jako je tomu v případě polském. Není to však silná polycentričnost jako u literatury italské a u německy psaných literatur. Její otevřenost, v níž hodnotová recepce převažuje nad vývozem vlastních hodnot, ji zároveň staví do pozice semiperiferní, jak již zmíněno.

To, co spojuje českou deperiferizaci s románskými literaturami, o kterých jsme v předchozích kapitolách pojednali, je periferní situace v 19. století, kdy se česká národní literatura znovu konstituuje a kdy si teprve vytváří strukturovaný knižní trh, kulturní instituce, kritické časopisy a legitimizující, autentifikační literární kritiku i literární vědu. V čem se pak situace české literatury vymyká, souvisí se specifickým výchozím bodem, jímž je otázka jazyka a autorita nad vlastním jazykem. V prostředí výrazné diglosie, kdy čeština neměla přístup, anebo jen omezený, do prostředí elit a podléhala výrazné kulturní a společenské převaze němčiny, vytvářel jazyk a příklon k češtině důležitou ochrannou hranici, kterou postrádaly periferní románské literatury. Výjimku představuje areál hispanoamerický, který od počátku preferoval zachování jazykové jednoty s metropolí (viz XXX). V otázce částečné jazykové ochranné bariéry se nabízí srovnání se situací brazilskou. Nicméně i brazilské elity se obtížně vyrovnávaly s problémem své vlastní brazilské portugalštiny, aniž by se dokázaly zcela odpoutat od evropské portugalské normy. Mnohem složitější byl případ obdobného minoritního postavení Franko-Kanaďanů vystavených tlaku většinové angličtiny. Proti tomu se identitárně vymezili důrazným příklonem k francouzštině, avšak toto potvrzení francouzskosti je na rozdíl od české situace vystavilo jazykové a literární autoritě, nad kterou neměli vládu, neboť ta náležela Francii, Francouzské akademii a francouzským institucím. Z této závislosti se Franko-Kanaďané vymanili až v 60. letech 20. století institucionalizací vlastní autority nad jazykovou normou (viz s XXX). V českém prostředí byla tato autorita dána přirozeně, bezkonkurenčně, a mohla se opřít o starší konstituovanou normu, která se postupně aktualizovala, a také o kulturní a literární tradici sahající do středověku. Nový literární úzus se postupně etabloval na rozpětí mezi starou normou a živou mluvenou řečí (Vodička, 1948, 1969). Netýká se to jen stylových jazykových rovin, ale i integrace periferních žánrů, tematické materie a motivů do vysoké literatury od knížek lidového čtení a gotických románů po folkór. Jedná se tedy svým způsobem o integraci literární okrajovosti do centrálního postavení a její povýšení na vysokou literaturu (Hayek, 2019; Vodička 1969: 123-191, kapitola „Polarita romantismu a realismu“). Od jazykové autonomie se pak odvíjela literární, kulturní a společenská autonomizace dle Gellnerova modelu konstituování moderních národních států až ke vzniku Československa v roce 1918 (Gellner, 1983). Tento proces proběhl sice se značnými obtížemi, avšak celkově za mimořádně příznivých podmínek. Od poloviny 19. do počátku 20. století totiž došlo v českojazyčném prostoru a šířeji ve středoevropském prostoru ke šťastnému setkání tří velkých civilizačních revolucí. Ta první — je spojena se střední Evropou, jmenovitě s pruskými a tereziánskými školskými reformami budujícími školský systém od triviálních škol přes gymnázia k humboldtovskému univerzitnímu modelu. Vyšší vzdělanost venkovského obyvatelstva umožnila jeho lepší integraci v městském prostoru při urbanizaci populace a zapojení do procesu průmyslové revoluce, která do střední Evropy přichází z Evropy západní s téměř stoletým zpožděním. Jedná se nejen o počestění měst, ale také o vytváření měšťanské a podnikatelské vrstvy a českého kapitálu, a to ještě dříve, než se na konci 19. století projeví účinky třetí revoluce moderní Evropy, jejíž počátky jsou ve Francii, totiž sexuální revoluce spojené s kontrolou porodnosti. Demografický růst českojazyčného obyvatelstva a jeho převaha v důležitých městských centrech se pak propojuje se zakládáním a budováním škol, muzeí,

divadel, knihoven, vznikem časopiseckého trhu, nakladatelství a knižního trhu i s patřičnou literární kritikou, literární historií a teorií. Je patrně zbytečné připomínat symbolická data, jako je Národní divadlo (1883) či zřízení české části Karlo-Ferdinandovy univerzity (1882). Krom symboliky jsou to i důležité autentifikační a legitimizační instituce, které zajišťují cestu k autonomii literárního pole.

Sama autorita nad autonomní literaturou ještě neznamená autoritu mezinárodní. Z hlediska center, v jejichž dosahu se česká kultura a literatura nacházely, nepředstavoval přínos této periferie nic podstatného. Aby se situace změnila, bylo třeba vyvinout značné úsilí. Dobře to lze ilustrovat na vztazích mezi politikou českých elit, jejich frankofilií a Francií, případně na vývoji francouzské čechofilie (Reznikow, 2008: 215 a n.). Zájem Francie o střední Evropu a hledání spojenců po prohrané prusko-francouzské válce se na české straně musely setkat s hledáním opor proti rakousko-uherskému vyrovnání, ale také s kulturní snahou přesáhnout německý kulturní obzor, a to nejen k literatuře francouzské. Proti bezprostřednímu německému prostředí bylo třeba postavit širší kulturní svět. Je to svým způsobem obvyklá strategie emancipující se periferie.

Avšak aby malá, dosud bezvýznamná periferní literatura pronikla do širšího povědomí, musela vyřešit dva problémy, jeden vnitřní, jeden vnější. Ten vnitřní se týkal vlastního nastavení a oscilace mezi svébytností a světovostí. Afirmace svébytnosti — češství — působila jak dovnitř, tak také navenek jako jistá hodnota, kterou je možno nabídnout jako *novum* jiné kultuře. Přílišné zdůrazňování vlastní odlišnosti, ba výlučnosti však zároveň sebou neslo riziko nepochopení a izolace. Vždy je tu totiž autorita vnějšího světa a recepce v jiném prostředí, s nímž se musí nastavení a prezentace svébytnosti vyrovnat. Vnější problém je pak zrcadlově obrácený: vyplýval z integrace světovosti do národní literatury a nutnosti sladit cizí hodnoty a vlastními.

Silná kulturní komponenta kultury v identitárním sebeobrazu české společnosti (Reznikow, 2008: 455-456) a také ústřední otázka jazyka v národní emancipaci (Gellner, 1983) výrazně ovlivnily konfiguraci axiologie literárního pole, totiž jeho identitární zatíženost. Při jeho utváření v českém prostředí totiž ani jazyk, ani literatura nepředstavovaly samozřejmé, „neutrální“ a ničím dalším nezatížené nástroje a produkty, jako je tomu ve velkých centrálních kulturách, ale vždy znamenaly něco víc — nutnost volby, cíl, výtěžek, službu či věrnost komunitě, národu, případně to, co od tvůrce národ očekává jako služebnost výměnou za uznání, že je spisovatelem, a to — jak jinak — národním spisovatelem, protože spisovatel bez přívlastku nebyla kategorie myslitelná. Ono identitární zatížení pojmenovala Lise Gauvinová (Gauvin, 2000) *surconscience linguistique*. Je to (nad)vědomí, že psát česky českou literaturu (u Gauvinové quebeckou literaturu quebeckou francouzštinou) má přidanou hodnotu politického či jiného aktu, povinnosti či odpovědnosti vůči národu, poslání národního, ideového či obecně mravního identifikovaného s češtvím. Toto zatížení vneslo do literárního pole specifický sklon k heteronomii, který se může projevit explicitně, anebo může být latentní s resurgencemi v obdobích, kdy okolnosti, obvykle historické, heteronomii v různé podobě aktivují nebo vnutí.

Heteronomie je sama o sobě jevem běžným, neboť literatura má díky své estetické funkci schopnost integrovat neliterární obsahy a záměry (Jankovič, 2005: 141-149). To, co je ve vztahu heteronomie/autonomie důležité pro fungování literatury, je poměr a míra, tedy případná dominance heteronomie nad autonomií. Tento jev není vzácný ani ve velkých centrálních literaturách. I francouzská literatura prošla po roce 1944 obdobím čistek a zákazem vydávání kolaborantských či jen pravicových autorů (viz výše XXX), kdy politická kritéria krátce převážila nad literárními. Je také obecně zřejmé, že neliterární kapitál v nejrůznější podobě (politika, angažovanost, mediální obraz) je běžný prostředek využívaný v literární konkurenci. Poměr mezi mocenským polem a literárním polem je záležitostí neustálé společenské negociace (Bourdieu, 2010: 156 a n.). Jde spíše o to, která axiologie nad kterou převáží a podřizuje si ji.

To, co zdá být v české literatuře zvláštním projevem heteronomie, vychází z okolností, které provázely její autonomizaci. Na přelomu 19. a 20. století se česká literatura vymanila z periferní situace, překonala nenasycenost literárního pole, hodnotový rozptýl i absenci estetické vyhraněnosti a s nástupem avantgard se konstituovala dle evropského modelu autonomního literárního pole s vertikálně hierarchizovanou axiologií a jejími mechanismy exkluze, konkurence a ruptury. Avšak nelze ani opominout, že v některých axiologických aspektech v ní dějiny zakonzervovaly periferní sklony. Týká se to právě autonomie literárního pole jakožto nezávislé hodnototvorné sféry vytěsňující heteronomii a valorizující literárnost po vzoru dominantních evropských literatur. Autonomie českého literárního pole je křehká a zranitelná a opakovaně podléhá průniku heteronomních faktorů. Je to dáno zčásti historickými situacemi, jimž byly česká společnost a literatura vystaveny — okupace, protektorát, období po roce 1948, normalizace po roce 1969, exil. Vždy tato období znamenala silný průnik heteronomie, tedy hodnot neliterárních, mimoestetických, do literatury a estetických soudů, často až ke karikatuře. Nicméně některé projevy heteronomie nevyplývají jen z vnějších faktorů, ale lze je připsat konstitutivnímu reliktu předchozí perifernosti. Tento reliktní je možno identifikovat tam, kde literární pole heteronomii samo zevnitř v některých případech aktivuje jako součást svého sebeobrazu. Jestliže tedy interference heteronomie obecně vyplývá ze vztahu mezi společenským a literárním polem (Bourdieu, 2010: 156 a n.), specifická česká situace, která se odvíjí od doby národního obrození, vyplývá z identitárního zatížení literatury a literátů v zástupné úloze představitelů a symbolů národa. Toto zatížení — kladné i záporné — se zbytkově, jako získaný habitus, dodnes periodicky promítá do literární tvorby, literární historie i kritiky. Možným vodítkem, zda se kritik přikloní na stranu autonomní literárnosti, nebo k heteronomnímu soudu, kupříkladu je, zda spisovatele měří v prvé řadě jako literáta a teprve potom jako disidenta, hrdinu, udavače, zrádce národa, anebo naopak. Hranice jsou mnohdy tenké a splývají. Z nedávné doby si připomeňme ideologizující biografický román Jana Nováka *Kundera. Český život a doba* (Novák, 2020) a následné reakce. Převahu heteronomie lze dobře sledovat právě v mnoha postojích pro a proti v *Českém sporu o Milana Kunderu* (Kříž, 2021), které Nováková kniha vyvolala. Je jisté, že Kunderův případ je vyhraněný, ale dobře poukazuje na latentnost silné heteronomní komponenty v estetických soudech, jejich moralizující vyznění, opětovné nastolování otázky češství, odcizení apod.

## **Bibliografie**

- Aragon, Louis (1958). Smuteční zpěv za Vítězslava Nezvala. *Literární noviny*. 1958, 15 (12. 4. 1958), 1.
- Bourdieu, Pierre (2010). *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host.
- Casanova, Pascale (2012). *Světová republika literatury*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Đurišin, Dionýz (1992). *Čo je svetová literatúra*. Bratislava: Obzor.
- Even-Zohar Itamar (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Gauvin, Lise (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal.
- Gellner, Ernest (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- Hayek, Katia (2019). *Folklore, surnaturel et réalité dans quelques romans français et tchèques de la postérité "gothique" au premier XIXe siècle*. Lille: Université de Lille. Doktorská práce.
- Holeček, Lukáš (2016). Tradice, diskontinuita a etická dimenze literární historie. *Česká literatura*, 64, 3, 392-407.
- Jankovič, Milan (2005). *Cesty za smyslem literárního díla*, Praha: Karolinum.



- Janoušek, Pavel (ed.) (2007-2008). *Dějiny české literatury. I. 1945-1948. II. 1948-1958, III. 1958-1969, IV. 1969-1989*. Praha: Academia.
- Jelínek Hanuš (1935). *Histoire de la littérature tchèque. De 1890 à nos jours*. Paris: Éditions du Sagittaire.
- Kříž, Jiří P. (ed.) (2021). *Český spor o Milana Kunderu*. Praha: Galén.
- Kwaterko, Józef (2003a). *Dialogi z Ameriką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Kraków: Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych Universitas.
- Kwaterko, Józef (2003b). L'américanité: voies du concept et voix de la fiction au Québec et dans la Caraïbe. *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, 27, 43-60.
- Levý, Jiří (1957). *České theorie překladu*. Praha: SNKLHU.
- Levý, Jiří (1963). *Umění překladu.*, Para: Československý spisovatel
- Levý, Jiří (1971). Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše. In: Levý Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou?*. Praha: Československý spisovatel, 227-258.
- Mukařovský Jan (1982). Francouzská poezie K. Čapka. In: Mukařovský Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 651-654. Stať byla původně publikována ve *Slově a slovesnosti*, 2, 1936.
- Novák, Jan (2020). *Kundera. Český život a doba*. Praha: Argo/Paseka.
- Putna, Martin C. (1998). *Česká katolická literatura v evropském kontextu: 1848-1918*. Praha: Torst.
- Putna, Martin C. (2010). *Česká katolická literatura 1918-1945*. Praha: Torst.
- Reznikow, Stéphane (2008). *Frankofilství a česká identita (1848-1918)*, Praha: Karolinum.
- Šotolová, Jovanka (2018). *Francouzská literatura v českých překladech. 25 let bez cenzury*. Praha: Karolinum.
- Trávníček, Mojmír (2014). *Překnížkováno. Co čteme a kupujeme (2013)*. Brno: Host.
- Trávníček, Mojmír (2017). *Česká čtenářská republika. Generace, fenomény, životopisy*. Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Host.
- Tureček, Dalibor (2012). *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host.
- Uličný, Miloslav (2005). *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*. Praha: Karolinum
- Vodička, Felix (1948). *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: Melantrich.
- Vodička, Felix (1958). *Cesty a cíle obrozenské literatury*. Praha: Československý spisovatel.
- Vodička, Felix (1969). *Struktura vývoje*. Praha: Odeon.
- Zemanová, Eva (1981). *Hanuš Jelínek et la diffusion de la littérature tchèque en France*. Brno: UJEP. Diplomová práce.

<https://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm> (Staženo 31.3. 2022.)

<http://vitezslavnezval.cz/nezval-jinak/louis-aragon-smutecni-zpev-za-vitezslava-nezvala/> (Staženo 31.3. 2022.)

<https://www.wikiopemes.com/poemes/louis-aragon/prose-de-nezval.php> (Staženo 31.3. 2022.)

## Meziperiferní vztahy a úloha avantgardních časopisů 20. let 20. století při deperiferizaci české literatury

Petr Kyloušek

V této případové studii věnované české literatuře se pokusíme ukázat spojitost mezi dvěma již okrajově zmíněnými rysy deperiferizačního procesu. Je to za prvé časově ohraničený přínos periferie, která za jistých podmínek přispívá k emancipaci nadřazeného centra a jeho vřazení do mezinárodního prostoru. Za východisko úhlu pohledu proto volíme Brno ve 20. letech 20. století, tedy periferii pražské centrality a jeho přínos k deperiferizaci české literatury jako celku v evropském kontextu. Zároveň — a to je druhý bod exemplifikace — nám tato periferie poslouží jako ilustrace prolínání s okolními prostory, tedy jako místo meziperiferních vztahů a vytváření (periferních) meziliterárních společenství (Ďurišin, 1992) s výraznou regionalizací a výraznou dynamikou meziliterárních vztahů a dominancí té či oné části kulturního prostoru. Důkazním materiálem budou avantgardní časopisy, protože v nich lze dobře bezprostředněji sledovat tep doby.

Poté, co shrneme specifika brněnského kulturního života ve 20. letech 20. století a zmíníme faktory, které mu přály se zaměříme na podstatné rysy literární a kulturní avantgardy v nejširším slova smyslu, tak jak se projevují v dobových časopisech, zejména v *Hostu* (1921-1929), *Pásmu* (1924-1926), *Disku* (1923 a 1925) — časopisech s převážně literárním a výtvarným zaměřením —, ale také v *Bytové kultuře/ Wohnungs kultur* (1924-1925) a *Salonu* (1922-1932), které představují socializované šíření avantgardy do dalších sfér kultury obecně. Léta 1921-1926 se přitom z našeho úhlu pohledu zdají být specifickou etapou, neboť se avantgardní estetika definovala na jiném základě než od roku 1927, kdy se začala proměňovat v časopisech *ReD* (1927-1931; Praha) a *Index* (1929-1930; Brno) a v měsíčníku *Měsíc/ Monat* (1931-1941; Brno). Pokud jde o kulturní situaci na Moravě a v Brně zvláště, je třeba zdůraznit tři faktory:

Na prvním místě je nutno připomenout konfiguraci českého kulturního prostoru, který je sice monocentrický, ale projevuje tendenci k polycentrismu: vedle ústředního referenčního bodu Prahy působí regionální ohniska, jejichž periferní pozice se může stát podnětná a přispívat k integraci hodnot rozdílných od hodnot centra. Co se týče Brna, je třeba vzít v úvahu odlišné kulturní vektory dané zeměpisnou polohou a kulturním horizontem, v té době citlivějším k německému, rakouskému, italskému, maďarskému, polskému, slovenskému a balkánskému prostoru.

Druhým činitelem 20. let 20. století bylo zrychlení kulturního a intelektuálního života po vzniku Československa. Mezi moravskými kulturními centry dokázalo Brno před rokem 1914 dohnat svou provinční zaostalost, mimo jiné i díky novinářům a spisovatelům (S. K. Neumann, František Gellner, Jiří Mahen, Fr. Těsnohlídek, Josef Merhaut, bratři Mrštíkovi a další) sdruženým v redakcích časopisů, z nichž pro kulturu je třeba na prvním místě zmínit *Lidové noviny* (od roku 1893). Po vzniku Československa se Brno stalo významným správním a vzdělávacím centrem. V roce 1919 zde byla založena druhá česká univerzita. Akcelerace intelektuálního života byla o to výraznější, že ji v některých ohledech nebrzdila tíha nově vytvářených národních a státních struktur a již konstituovaný národovecký tradicionalismus pražské společnosti. Kulturní avantgarda — literární, výtvarná, architektonická — mohla v méně saturovaném brněnském prostředí využívat relativně volnějšího prostoru než v Praze. To platilo zejména pro architekturu. Brno, méně zatížené historickým dědictvím, nachází poslání moderního města — experimentálního místa funkcionalistické architektury, a to právě ve chvíli, kdy se architektura a její klíčové pojmy (struktura, konstrukce, funkce) stávají hybnou silou estetické teorie a praxe, včetně literatury. Zatímco Karel Teige musel bojovat za modernizaci Prahy tím, že se podílel na založení Klubu za novou Prahu (Klub za novou Prahu; *Host* IV, 1, 1924; *Pásmo* I, 7/8, leden 1925), jehož samotný název byl protikladem Klubu za starou Prahu (zal. 1900), v Brně se stavělo. Architektonické posvěcení přišlo s velkým

stavenišťem výstaviště, kde se v roce 1928 konala Výstava soudobé kultury, uspořádaná k oslavě prvního desetiletí Československa. Neusedlost brněnského prostředí skýtala také volnější prostor začínajícím autorům — Seifertovi, Nezvalovi, Halasovi, aj. — než je přitáhne pražské centrum.

Za třetí faktor, který je částečně korelativní s bodem prvním, tedy blízkostí Vídně a Rakouska, je odlišná konfigurace národnostní situace ve vztazích mezi česky a německy mluvícím obyvatelstvem. Omezme se zde na připomínku faktu, že německy mluvící obyvatelstvo Moravy bylo rovnoměrněji rozmístěno po celém území jak na venkově, tak v malých i velkých městech. Síla německého měšťanstva a obyvatelstva v největším moravském městě Brně, kde ve 20. a 30. letech 20. století žije cca 52.000 německy mluvících obyvatel z celkového počtu 265.000,<sup>1</sup> je relativně větší než v tehdejší, již definitivně počestěné Praze. Dodejme, že otevřenost vůči germanofonnímu prostředí je dána i působením či vazbami některých osobností, jako byl profesor Arne Novák nebo představitelé avantgardy Bedřich Václavek či František Götz. I pro svůj časopis *Bytová kultura/ Wohnungskultur* (1924-1925) našel Bohumil Markalous významného spolupracovníka ve vídeňském Adolfu Loosovi, rodákovi z Brna (*Bytová kultura*, I, 4/5: 61).

Pro vztah mezi brněnskou periferií a pražskou centralitou je důležitá dynamická domiciliace avantgard ve 20. letech 20. století a neustálá výměna mezi oběma městy. Moravané Nezval, Halas, Götz se nakonec usadili v Praze, Češi — Seifert, Artuš Černík, Zdeněk Kalista, Jindřich Honzl, E. F. Burian, Svatopluk Kadlec, Bohumil Markalous, Jarmil Krejcar — se na delší či kratší dobu přestěhovali do Brna. Dvojí sídlo mělo i několik časopisů: *Disk* (1923 Praha, 1925 Brno), *Host* (ročníky I-II Brno-Přerov, od III. ročníku Praha), *Pásmo* (I, II, 1-7 Brno; II, 8-10 Praha), *Salon* (1922-1932 Brno, 1932-1943 Praha).

Viděno prismatem časopisů se zdá, že opozice a polemika mezi moravskými spisovateli, kteří měli zpočátku blíže k expresionismu, a tedy i k německým literárním směrům, a pražskými básníky ze skupiny Devětsil, kteří tíhli k francouzské kultuře, není tak jednoznačná, jak by se mohlo zdát (Wiendl, 2004).

Do Literární skupiny, založené v únoru 1921 v Brně, patří nejen expresionisté Lev Blatný, Čestmír Jeřábek, František Götz, ale také Miloš Jirko, Zdeněk Kalista, Svatopluk Kadlec, Jiří Wolker a Konstantin Biebl, kteří měli nakonec k Devětsilu blíže. Časopis *Host*, který do jisté míry sloužil jako orgán skupiny, po určitou dobu spoluredigovali Karel Teige, Jaroslav Seifert, Jiří Ježek (viz vyjádření Literární skupiny a Devětsilu v *Hostu* III, 8/9: 226-228). Seifert a Teige krátce časopis vedli a opustili jej v lednu 1925 (*Host* IV, 3). I po této přestávce (viz článek *Host* a Devětsil, *Pásmo*, I, 7/8, 1) *Host* nadále publikoval články členů Devětsilu.

Ani *Pásmo*, časopis skupiny Devětsil, jejíž brněnská složka měla vzniknout v prosinci 1923 (oficiálně 22. 3. 1924), nebylo přes svou ostřejší podobu sektářské. V čísle I, 7/8, tedy v témže čísle, které oznámilo rozchod Devětsilu s *Hostem*, vyšla recenze Františka Götze, významné osobnosti Literární skupiny (Götz, Německá knížka o estetice a filosofii filmu, *Pásmo* I, 7/8: 8). V rámci redakce brněnský tým (Artuš Černík, Bedřich Václavek, František Halas) doplňuje tým pražský (Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert, Karel Teige; od č. 3) a pařížská pobočka redakce (František Halas, Josef Šíma, č. 9).

Hlavní rozdíl mezi *Hostem* a *Pásmem* není tedy ani tak spor mezi dvěma soupeřícími estetickými tendencemi, jako spíše mezi časopisem s literárním a národním zaměřením a kulturním časopisem s mezinárodní a výrazněji teoretickou orientací. Každý z časopisů tedy jinak, a přitom komplementárně zajišťuje vřazování české periferie do širšího mezinárodního kontextu, a to směrem dovnitř k české kultuře i vně k evropské kultuře.

---

<sup>1</sup> *Statistický lexikon obcí v Republice československé II. Země Moravskoslezská* (1935). Praha: Ministerstvo vnitra a Státní úřad statistický: 9–12.

Svým národním rozměrem je *Host* výrazněji zapojen do dobových literárních polemik a bojů. Přesto ani v těchto „vnitřních“ polemikách nechybí mezinárodní obzor jako estetický argument. Ze strany Literární skupiny byly polemiky namířeny zejména proti výzvě proletářské poezie, kterou prosazoval Proletkult (1922-1924). František Götz v ní vidí ochuzení básnické tvorby, neboť se dává do služeb marxismu (K filozofii a estetice nového umění, *Host* II, 1: 22-31), při obhajobě stanovisek Literární skupiny napadá, stejně jako Lev Blatný, kritiky P. Čecháčka, A. Černíka, B. Václavka (Götz, O manifestu Literární skupiny, *Host* II, 3: 94-96; Blatný, Bludem lit. bilancisty, *Host* II, 5: 163-164). Podrobný popis almanachu *Devětsil* (1922) s názvem Umělecké teorie Devětsilu (*Host* II, 6/7, 3: 215-220) dává Götzovi příležitost položit základy pro vymezení rozdílů mezi „spíše severštější a duchovnějši“ Literární skupinou a „prozápádním“ Devětsilem (tamtéž: 220). Prozápádní orientaci Devětsilu Götz ukotvuje k literární tradici jako pokračování snah Jaroslava Vrchlického. Götz také identifikuje vzory: unanimismus (Barzun, Guilbeaux) a především předválečný kubismus či spíše kubofuturismus skupiny kolem časopisu *L'Esprit Nouveau*. Götz se vysmívá rozporu mezi modernitou směřující k dominanci estetické funkce a ideologizací revolučního marxismu Devětsilu (tamtéž: 218). Je zřejmé, že u Götz se za politickou výtkou skrývá obhajoba estetických principů, v tomto případě expresionismu a jeho národní domiciliace. Proto se nakonec Götz vymezuje nakonec i vůči německému vlivu, byť oceňuje jeho estetické a humanistické kvality (Ke kritice literárního expresionismu, *Host* I, 2: 55-60).

Polemika Karla Teiga s expresionismem je vedena výhradně v estetické rovině s odkazem na výtvarné umění. Jeho Přednáška o německém expresionismu, která se konala 26. února 1922 v Brně (publikováno v *Hostu* I, 7/8, 1921-22: 157-161), definuje německé hnutí jako variantu postimpresionistické moderny, která ve válkou izolovaném Německu ztratila pozitivní tvůrčí impuls. Předválečná živelnost vedla podle Teiga ke dvěma protikladným výsledkům: ke slepé uličce expresionismu a k analytické jasnosti francouzského kubismu, na který navázal purismus Ozenfanta a Jeannereta (Le Corbusiera) a italských futuristů ze skupiny Valori Plastici (tamtéž: 161).

Teige a Götz si v analýze evropské situace vybírají každý svou stranu. Obě uskupení se však shodují v generačním postoji: kritice starší čapkovské generace (srovnej Götz, Zoufalá komedie, *Host* I, 5, 1921/22: 108 a n.; Spor generací, *Host* III, 6/7, 1923/24: 152-55; Václavek, Naše generace, *Host* IV, 1, 1924/25: 1-3). V roce 1924 chtěla oficiální dohoda Devětsilu a Literární skupiny změnit měsíčník *Host* v generační orgán. Ve skutečnosti však otevřenost existovala již dříve a bude existovat i po odchodu Seiferta a Teiga z redakce *Hosta* v lednu 1925 (viz výše). Příbuznost existuje i na úrovni klíčových pojmů a v terminologickém aparátu. Patří mezi ně pojem „předobraz“. Najdeme jej u Götz: používá jej jako zprostředkující přemostění mezi poezií a sociální sférou, jako estetický výtvar, který předjímá skutečnost, tím, že ji pomáhá přetvářet (srov. manifest Literární skupiny Naše naděje, víra a práce, *Host* II, 1, 1922/23: 3; Götz, Revoluční lyrika Seifertova, *Host* I, 4, 1921/22: 86; K filozofii a estetice nového umění, *Host* II, 1, 1922/23, 29). Je samozřejmé, že tento „teigovský“ koncept par excellence je také umístěn, a to ve stejném smyslu, do centra avantgardní estetiky poetismu, která tehdy vytvářela nové pojetí obrazu, jak ukazují Teigovy články věnované filmu (viz níže). Stručně řečeno, bez ohledu na konkrétní tendence se zdá, že nová teorie obrazu představuje ústřední bod české avantgardy: odtud důraz na básnický obraz v Bretonově surrealismu (Götz, Nadrealismus, *Host* IV, 1924/25: 82-85; Černý, K surrealistickému manifestu, *Host* V, 1925/26: 190-195), stejně jako rozbor Václava Černého o fungování metafory v moderní poezii (Metafora, její druhy a úloha v nové poezii, *Host* V, 1925/26: 295-299) s odkazy na Baudelaira, Verlaina, Marinettiho, Cendrarse, Reverdyho, Bretona, Rivase-Panedase.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ústřední postavení obrazu a úvahy o provázanosti malby a poezie se objevují i v Nezvalově textu o moderním malířství Výstava malířů bez ateliéru (*Měsíc*, 9, 1932: 24-29). Nezval hovoří o Bretonově surrealismu a jeho

Právě do *Hostu* umisťuje Devětsil některé ze svých zásadních statí, které definují jeho novou avantgardní poetiku — Teige: Poetismus (*Host* III, 9/10, 1923/24: 197-204); Estetika filmu a kinografie (*Host* III, 6/7, 1923/24: 197-204); Moderní kinografie a L. Delluc (*Host* IV, 1924/25: 121-180); Umění sovětského Ruska (*Host* IV, 1924/25: 34-46). Posledně zmíněný článek je důležitý zejména pro teoretickou analýzu ruské avantgardy, kterou Teige využívá v prospěch poetismu. Tím, že teoretický postulát ruského konstruktivismu je postaven proti dekorativní funkci tradičního umění, otevírá Teige cestu k funkční estetice (funkcionalismu El Lissitzkiho). Postulát přísné funkčnosti (stroje, politiky, propagandy, architektury) umožňuje Teigovi osvobodit poezii od jakékoli funkčnosti, která by nebyla autonomně poetická, tedy autopoeitická, a zároveň ji udržet ve sféře revolučních, progresivních aktivit, které přetvářejí svět směrem k nové modernosti. I když Götz, Teige i Černý vycházejí z odlišných filozofických postulátů a pozic, je nutno upozornit právě na společné úsilí konceptuálně a teoreticky odůvodnit autonomii literární a kulturní tvorby v závěrečné fázi deperiferizace české literatury. Literární povaha časopisu *Host* se odráží také v důležitosti, která je přikládána literárním textům, překladům a přehledům kulturní situace v zahraničí. V tom *Host* odráží recepční (a absorpční) horizont české literatury. Převažují francouzské literární novinky. *Host* jim někdy věnuje celé nebo téměř celé číslo (II, 4, 1922/23), v němž zejména vynikají překlady Zdeňka Kalisty. Druhý pól přitažlivosti představuje ruská, ale také italská a španělská avantgarda. Italský futurismus je sledován zvlášť pozorně. Filippo Tommaso Marinetti napsal pro *Host* Kroniku italské literatury (*Host* III, 3, 1923/24: 58-62), *Host* také vydal jeho manifestní báseň Inegalism (*Host* V, 1, 1925/26: 25-26) ještě předtím, než si uvědomil, že za Marinettiho chválou Mussoliniho a jeho fašismu se skrývá zpátečnický a nebezpečný nacionalismus (František Kovárna, Účtování s futurismem, *Host* V, 1925/26: 305-307; Italské glossy, *Host* VI, 1925/26: 25). Italská moderna však nadále přitahuje pozornost, zejména Giovanni Papini (*Host* V, 1925/26: 245 a n.), Ardegno Soffici, Massimo Bontempelli (*Host* VI, 1, 1926/27: 25). Podrobné rozbory literárních novinek píše především František Götz a Václav Černý. Ten podrobně představuje španělskou avantgardu (O španělském ultraismu, *Host* VI, 1926/27: 45-47) a z jeho pera je i přehled francouzské situace od nacionalistické pravice až po avantgardu (Čistá poesie u básníků a v teorii; Nemoc století nejmladší Francie; Lux ex occidente franc. tradicionalismu; *Host* VI, 1926/27: 100-103, 170-174, 246-251). V této souvislosti je zajímavé si povšimnout, jakou bezprostřední dobovou představu má *Host* a jeho prisma i české prostředí o francouzské avantgardě. Karel Teige předkládá svůj výklad francouzského dadaismu (Dada, *Host* VI, 1926/27: 37-44): vidí v něm rozsáhlé antiracionalistické a relativistické hnutí, tvůrčí destrukci logiky a hodnotového systému, postavené pod záštitu Nietzscheho a Bergsona, radikální antitradicionalismus a antiestetiku, novou „nemoc tohoto věku“ s odkazem na článek Marcela Arlanda v *La Nouvelle revue française* (N.R.F. II, 1924). Jména, která jsou zde zmíněna, jsou objevná: historické vzory sahají od Rabelaise po Borela, Nervalu, Lautréamonta, Jarryho a Apollinaira, evokovaný evropský kontext je kubofuturismus a italský futurismus s Pallazeschim, Sofficim a Evolou. Z dadaistů jsou uvedeni Tzara, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Duchamp, Arp, ale také Cocteau. Teige sice zmiňuje Freuda, ale nepíše nic o André Bretonovi a surrealismu, který byl v té době výraznou postavou francouzské avantgardy. V tom, jak uvidíme, Teigova prezentace odpovídá obrazu evropské kultury v *Pásmu*, kde absence surrealismu kontrastuje se třemi zásadními texty v rozmezí dvou let věnovanými dadaismu, zejména německému.

Podrobné představení surrealismu v *Hostu* je zásluhou Františka Götze (Nadrealismus, *Host* IV, 1924/25: 82-85) a Václava Černého (K surrealistickému manifestu, *Host* V, 1925/26: 190-195). Právě Götz tvrdí, že po unanimitu a kubismu „nadrealismus [má] v sobě něco, co může být konstruktivním prvkem v současném umění“; tamtéž: 82). Odkazuje na dva manifesty —

---

návaznosti na kubistický odkaz (Apollinaire, Picasso). Používá zde ambivalentní úvahu: „Obraz a jeho bliženeč, protiobraz, to, čemu se někdy říká metafora.“ (s. 25).

manifest Ivana Golla (se jmény Paul Dermée, Pierre Reverdy a Pierre-Albert Birot) publikovaný v časopise *Surréalisme* a manifest André Bretona. Bretonův *Manifest surrealismu* podrobně rozebírá Václav Černý. V obou textech zaujímá ústřední postavení André Breton, sleduje se známá geneze hnutí, zmiňují se Soupault, Aragon, Desnos, automatické psaní *Magnetických polí* (*Champs magnétiques*), spor mezi Tzarou a Bretonem.

Na rozdíl od *Hostu* se *Pásmo* definuje především jako vícejazyčný angažovaný avantgardní časopis – *Pamphlet* — *Internazionale Pamphlet* — *International Pamphlet* nebo *Revue internationale moderne* — *Rivista Internazionale* (od I, 10) s multidisciplinárním posláním. Za českým názvem *Pásmo* následuje v titulku jeho francouzská, německá, italská a anglická verze, tedy *La Zone*, *Die Zone*, *The Zone*, a české texty se objevují vedle článků v němčině, francouzštině, polštině a angličtině. Umění a literatura ve funkcionalistickém pojetí poetiky (viz výše Teige, *Umění sovětského Ruska*, *Host* IV, 1, 1924/25: 34-46), jsou zařazeny do souboru aktivit uvedených v podtitulu prvního čísla:

moderní próza, básně, marxismus, inženýrská technika, kino a divadlo, sport, stavitelství, propagace a popularisace civilizační kultury, reprodukce moderních obrazů a soch, fotografie z pěti dílů světa, urbanismus, konstruktivismus a poetismus, estetika stroje.“ (*Pásmo*, I, 1: 1)

Oborové a jazykové rozšíření — pokud jde o publikované texty — však znamená jinou teritoriální základnu, jiný kulturní horizont, odlišný od převážně literární perspektivy *Hostu*. Francouzských odkazů je přesto mnoho. Odrážejí světovou dominanci francouzské kultury v té době. Samotný titul je vřazen pod apollinairovskou záštitu avantgardy a v prvním čísle je v originále uvedena báseň Emila Malespina „tactile!“ Francouzská orientace je patrná i ve složení redakce, neboť se zmiňuje výslovně pařížská odnož redakce (František Halas, Josef Šíma; I, 9). Francouzská přítomnost odrážejí i teoretické texty, například článek Jindřicha Honzla o vztahu literatury a divadla (*Divadlo a literatura*, *Pásmo* I, 1; s odkazy na Racina, Cocteaua aj.) nebo esej Karla Teiga o filmu (*K estetice filmu*, *Pásmo* I, 7/8; s odkazy na Bergsona, Cocteaua, Gance, Légera, Delluca aj.).

Francouzská avantgarda je však redukována na malou část, zejména na tu, která se soustředila kolem časopisu *L'Esprit Nouveau* (Compte rendu de conférence de Mr. Jeanneret-Le Corbusier, *Pásmo*, I, 10, 4; Ozenfant, *Drahý Šímo*, *Pásmo*, I, 9: 1-2; Albert Gleizes, *Nové pojetí naturalismu*, *Pásmo*, I, 12: 8-9) a kolem lyonského časopisu *Manomètre* již zmíněného Emila Malespina, jehož jméno se v *Pásmu* pravidelně objevuje. V překladu najdeme také text Philippa Soupaulta o americké kinematografii (*Americké kino*, *Pásmo*, I, 5/6: 2), předlohu Apollinairovy předmluvy a prologu k *Mamelles de Tirésias* (*Pásmo* II, 6/7: 73-73, překlad J. Seiferta), IX. kapitolu románu Georgese Ribemonta-Dessaignese *Oui ou non ou la cage dans l'oiseau* (Ano či ne čili klec v ptáku, *Pásmo*, I, 9/10: 94-95) nebo úryvek z *Rappel à l'ordre* Jeana Cocteaua (*Výzva k pořádku*, tamtéž: 100-102).

Velevýznamná je nepřítomnost surrealismu. Dadaismus je naopak představen ve dvou obsáhlých článkách Karla Teiga: O humoru, klaunech a dadaistech (*Pásmo* II, 1: 6-10) a *Vojenská přehlídka dada* (*Pásmo* II, 3: 38-40). Ve výčtu jmen — Tzara, Aragon, Éluar, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Duchamp — nápadně chybí André Breton, i když Philippe Soupault a *Les Champs magnétiques* jsou zmíněni. Pařížské dada je zasazeno do evropského kontextu, z něhož vzešlo, a je přitom zdůrazněn silný německý prvek: Hans/Jean Arp, Max Ernst, Walter Serner, Raoul Hausmann, Hans Richter, Kurt Schwitters, Georg Grosz, Richard Huelsenbeck, John Heartfield atd. Teige zmiňuje také Lájose Kassáka, Marcela Janca, Man Raye a Paula Klee, který mu slouží jako spojnice s Bauhausem. Silná německá, resp. kulturně německojazyčná přítomnost oživuje prezentaci německého dadaismu Bedřichem Václavkem v *Hostu* (*Dada tvořivé*, *Host* IV, 1924/25: 278-281). Václavek, vzděláním germanista, byl skutečně dobře obeznámen s německými levicovými kruhy (v roce 1922 studoval v Berlíně) a oceňoval umělecký a politický radikalismus německých dadaistů, kteří se angažovali

v aktuálních politických otázkách více než pařížská skupina. Afinitu s německým prostředím ilustruje Václavkova studie o Walteru Mehringovi, jehož avantgardnost situuje do doby curyšského dada a kabaretu Voltaire (Poesie je mrtva, ať žije poesie, *Pásmo* II, 6/7: 70-72). V tomto smyslu také Václavek interpretuje prózu Vladimíra Vančury *Pole orná a válečná* (Dada tragické, *Pásmo* II, 2: 25-26).

Názorová blízkost německému dadaismu vysvětluje přítomnost textů německých dadaistů, zejména Kurta Schwitterse nebo Hanse Richtera v *Pásmu*. V centru pozornosti je Schwittersova varianta dadaismu Merz (Merz, *Pásmo* I, 4: 1; Nacionální umění, *Pásmo* I, 11/12: 4; Spaziergang, *Pásmo* II, 8: 97). Pokud jde o Hanse Richtera, jeho text Über das Gestalten (*Pásmo* I, 3: 2) navazuje na zásadní Teigovu stať, totiž na jeho program poetismu Naše základna a naše cesta (tamtéž: 1-2).

Ještě významnější místo než německému dadaismu patří Bauhausu. *Pásmo* I, 7/8 sice začíná třemi články vymezujícími estetický program poetismu v oblasti hudby — Ars nova Jiřího Svobody (tamtéž: 1-2) —, v oblasti filmu — K estetice filmu (tamtéž: 2-3) Karla Teiga — a v oblasti divadla — Internacionální výstava nové divadelní techniky (tamtéž: 4-5) Jaroslava B. Svrčka, avšak již na straně 6 následuje Aufruf des staatlichen Bauhauses in Weimar, podepsaný mimo jiné Walterem Gropiusem, Lionelem Feiningerem, Wassily Kandinským, Paulem Klee, Oskarem Schlemmerem, Ladislausem Moholy-Nagyem aj. Tuto výzvu obklopují dva články Moholy-Nagye — Richtlinien für eine Syntetische Zeitschrift (tamtéž: 5) a Von der Pigmentmalerei bis zur reflektorisch geworfenen farbigen Lichtgestaltung (tamtéž: 9-11), zatímco na samotnou výzvu bezprostředně navazuje Gropiův článek Der Baukasten im Großen (tamtéž: 6-7). Na titulní straně čísla je další dvojjazyčná výzva v češtině a němčině k mezinárodním opozičním výstavně-publikačním kongresům: podepsáni jsou Karel Teige a Theo van Doesburg. Ten patřil k nizozemskému hnutí De Stijl (plasticismus, neoplasticismus, elementarismus), které bylo blízké Bauhausu a jehož vůdčími osobnostmi byli J. J. P. Oud (Ano a ne. Vyznání architekta, *Host* IV, 1924/25: 180-182) a Mies van der Rohe. Do *Pásmu* pravidelně přispíval Lazsló Moholy-Nagy, který byl maďarského původu, stejně jako další člen Bauhausu Adolf Behne. Číslo *Pásmo* I, 11/12 lze považovat za německé speciální číslo, které představuje německou avantgardu z obou stran — Bauhausu (Moholy-Nagy, Behne) a dada (Schwitters, Herwath Walden). Téměř polovina čísla je psána německy, včetně Václavkovy recenze Seifertovy sbírky Na vlnách T.S.F. (Auf den Wellen der T.S.F., *Pásmo* I, 10: 6 a I, 11/12: 6). Použití němčiny je časté: uveďme například Wolkerovu báseň Der Sterbende (*Pásmo* I, 1: 3) na památku úmrtí českého básníka, nebo několik zásadních Teigových a Václavkových textů, včetně Teigova textu Die Bilder (*Pásmo*, I, 4: 3-4) o jednom ze základních pojmů poetismu, nebo Václavkovu stať Moderne tschechische Dichtkunst (*Pásmo* I, 3: 1-2). Jen výjimečně, jako v případě překladu Seifertovy básně Les Fruits ardents od Jiřího Voskovce (Žhavé ovoce, ze sbírky *Na vlnách T.S.F.*, *Pásmo* I, 13/14: 6), je k tomuto účelu použita francouzština.

Vícejazyčný aspekt — s němčinou jako dominantním jazykem — pravděpodobně ukazuje snahu oslovit širší, zejména středoevropské čtenářstvo. Podobně jako *Pásmo* si počínal *Disk*, kde najdeme odkaz na Vančurovu knihu Der Amazonenstrom (*Disk*, I, 1923: 17-18), příspěvky J. Honzla Die neue Kunst (*Disk*, II, 1925: 15-16), Der Schauspieler (*Disk*, II, 1925: 23-24) nebo Rakete. Fotogenisches Gedicht od V. Nezvala (*Disk*, II, 1925: 13-14). Tato praxe odráží dobovou konfiguraci středoevropského kulturního prostoru, kde Berlín, Výmar, Dessau a Hannover představují regionální centra německého polycentrického prostoru. Čtenáři *Pásmu* byli pravidelně informováni o německém dění, ať už prostřednictvím německých textů Behna nebo českých textů Viléma Santholzera, který se stal jakýmsi berlínským vyslancem redakce počínaje č. II, 2, kde figuruje jeho nadšená recenze Oberthovy knihy *Die Rakete zu den Planetenräumen* (*Pásmo* II, 2: 31-32 a II, 5: 64-65).

Jazykové začlenění do středoevropanství však vychází také z estetické příbuznosti poetismu a Bauhausu. Ten se zdaleka neomezoval na architekturu, ale byl českému prostředí představován jako nový přístup k lidským činnostem obecně, včetně umění a literatury. Ačkoli východisko poetismu (literatura, umění) bylo opačné než u Bauhausu, jejich cesty se zkřížily. V čísle II, 4 o divadle, cirkusu a kabaretu nelze nezmínit program Bauhausu týkající se divadla a úryvek Člověk a umělecká tvorba (*Pásmo* II, 4: 57) z knihy Oskara Schlemmera *Die Bühne im Bauhaus*. Následující číslo přináší obsáhlou bibliografii publikací Bauhausu o různých kulturních aktivitách a publikacích: Gropius — *Internationale Architektur*; Klee — *Pädagogisches Skizzenbuch*; Piet Mondrian — *Neue Gestaltung*; Moholy-Nagy — *Malerei, Photographie und Film* (*Pásmo* II, 5: 67).

Zdá se, že stejný estetický zájem spojuje poetismus s italským futurismem. Politicky zdůvodněný odsudek futurismu v *Hostu* (viz výše) nemá vliv na vcelku pozitivní hodnocení Karla Teiga, který oceňuje přínos italského futurismu pro moderní estetiku (Futurismus a italská moderna, *Pásmo* I, 10: 4-6) a všimá si mimo jiné autorů jako Pallazeschi, Soffici, Govoni, Carrà, de Chirico, Russolo. Estetické příbuznosti jsou podporovány kontakty, často v rámci středoevropského prostoru. Číslo I, 5/6 přináší na straně 11 dadaistický text Fr. Kieslera v češtině, němčině a francouzštině o skupině Railway, o vitalismu a divadle v „Barbarope“ s fotografií „Wiener Musik und Theaterfest“ a popiskou: „Vom links nach rechts: Arch. Er. Kiesler, Dichter Marinetti, Arch. Doesburg, Maler Prampolini, Dr. Rathe. 1924.“ Tato jména se opakují nejen v časopisech *Host* a *Pásmo*, ale Prampolini a van Doesburg byli také členy redakcí časopisů, s nimiž byly *Host*, *Disk* a *Pásmo* propojeny: *Noi* (Řím), *Il Futurismo* (Milán) a *De Stijl* (Leiden). Do této sítě se středoevropským posláním však patřili i další lidé, kteří vycházeli v brněnských časopisech a kteří byli reprezentanty svých vlastních časopisů v zahraničí: Maďar Lajos Kassák (časopis *Ma*, vydávaný ve Vídni), Polák M. Tczuka (časopis *Blok*, Varšava), Němci Kurt Schwitters (*Merz*, Hannover), Hans Richter (*G*, Berlín), Herwart Walden (*Der Sturm*, Berlín), Rumun Marcel Janco (*Contimporanul*, Bukurešť). A také Francouz Émile Malespine (*Manomètre*, Lyon), Švýcar Charles-Édouard Jeanneret-Le Corbusier a Francouz Amédée Ozenfant (*L'Esprit Nouveau*, Paříž). Ve více méně pravidelných recenzích a odkazech narazíme na další avantgardní periodika středo- a východoevropského prostoru: *Zwrotnica* (Tadeusz Peiper, Krakov), *Zenit* (L. Micić, Bělehrad), *Uj Kultura* (Budapešť), *7 Arts* (Brusel), *LEF* (Moskva), *Les 7 jours* (Taïrov, Moskva) atd. A právě zde objevíme i *La Révolution surréaliste* Andrého Bretona.

Přestože od druhého ročníku *Pásmo* ztratilo většinu svých nekonformních atributů (velký formát na různobarevném papíře s futuristickou úpravou) a brzy poté i vícejazyčný vzhled, časopis si stále zachoval středoevropskou základnu. O tom, že tento středoevropský, mezikulturní horizont představoval důležitý rozměr brněnské avantgardní angažovanosti vypovídají další brněnské časopisy *Bytová kultura/ Wohnungskultur* (1924/25) a *Salon* (1922/32).

První z nich je časopis zaměřený na architekturu, urbanismus, interiérový design a vybavení. Název napovídá, že vycházel také v němčině. Pro účely naší prezentace byla vybrána pouze česká verze. Stejně jako *Pásmo* a *Disk* (I, 1923; *Internacionální revue*, *Revue Internationale*, *Internazionale Zeitschrift*, *Intwernational Review*, *Rivista Internazionale*) překládá česká verze *Bytové kultury* svůj název a obsah do francouzštiny a angličtiny *L'Intérieur. Revue pour l'art industriel* (od č. 4/5 *L'Art chez soi. Revue d'art industriel*) a *Home Culture. A magazine of the Industrial Art*. Časopis redigoval Bohumil Markalous, profesor na brněnské konzervatoři (1920) a Vysokém učení technickém (1923-1927), ale také redaktor *Lidových novin* (1919) a spisovatel známý pod pseudonymem Jaromír John. V redakci působili Adolf Loos, vídeňský architekt narozený v Brně, brněnský architekt Ernst/Arnošt Wiesner a bytový architekt Jan Vaněk. Specializace časopisu nebránila širšímu kulturnímu záběru: spisovatelé (Jiří Mahen, Jaroslav Durych, Čestmír Jeřábek, Artuš Černík, Arnošt Procházka) byli vyzýváni, aby se vyjadřovali



k problematice bydlení nebo k vlastním obydlím. Především však šlo o popularizaci nových myšlenek moderní architektury, které se podobně jako myšlenky Bauhausu, Stijlu nebo Adolfa Loose shodovaly s estetickými představami Devětsilu. Tak mezi autory *Bytové kultury* najdeme Karla Teiga (O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění, I, 1924/25: 102-104, 149) nebo Josefa Šímu (Umělecký průmysl — umělecké řemeslo, I, 1924/25: 148). *Pásma* a *Bytová kultura* o sobě navzájem informují. Sdílejí také společný kulturní horizont, jak je patrné z reprezentativních referencí moderny — buď autorů, nebo témat, často pak spojitě: opět se tu objevuje Le Corbusier, Auguste Perret, ale především Adolf Loos, Walter Gropius, J.J.P. Oud, Theo van Doesburg, G. de Finetti, Enrico Prampolini. Řada článků je věnována také přípravám Mezinárodní výstavy dekorativního umění a průmyslu (Paříž 1925) a právě při této příležitosti dodala pařížská dopisovatelka Marie Dormoyová několik rozhovorů s osobnostmi spojenými s avantgardou, včetně přítele moderního umění a surrealistů Jacquesa Douceta (*Bytová kultura* I, 1924/25: 68). Těžiště moderních myšlenek však stále spočívalo v Bauhausu, Loosově purismu a italském futurismu.

Zakotvení v prostoru středoevropské avantgardy potvrzuje měsíčník *Salon* (1922-1932). Jednalo se o velkoformátový časopis, který usiloval o širší čtenářstvo a zároveň zůstával spjat s myšlenkou avantgardy 20. let 20. století, jak naznačoval podtitul: *Společnost, sport, divadlo, film, móda, umění*. Časopis redigoval Bohuslav Kilián, jenž ve 30. letech 20. století vydával také obdobný časopis v české a německé verzi *Měsíc/ Monat* (1931-1941). *Salon* věnoval velkou pozornost malířství, výtvarnému umění a architektuře — každé číslo se zaměřovalo na prezentaci jednoho či více umělců nebo výstav (Šíma, Král, Zamazal — I, 6, 1922; Francouzské umění 19. a 20. století — II, 2, 1923; Bílek — II, 9-10, 1924; Josef Čapek — III, 7, 1924; atd.). Vedle příspěvků Karla Teiga (II, 2, 1923: 4-5; II, 3, 1923: 16-17), Zamazala (V, 1926: 7), Blatného (V, 1926: 1 a 4), překladů Maxe Jacoba (II, 4, 1923: 11), Apollinaira (II, 6, 1923: 5-6) nebo fotografií Moholy-Nagye (VIII, 9, 1929: 9) zde najdeme sportovní a turistické příspěvky (Autocamping, V, 1926: 7-8), filmové a divadelní recenze. Dokonce i na svých reklamních stránkách časopis dokazuje, jak silně avantgarda prostupuje životním stylem a do jaké míry se myšlenky *Hostu* a *Pásma*, ale také Bauhausu staly široce sdíleným estetickým citěním.

### **Závěrem**

Brněnské období časopisů *Host*, *Pásma*, *Bytová kultura/ Wohnungskultur* a *Salon*, v nichž se v různé intenzitě projevovaly české avantgardní proudy, se nabízí k několika postřehům.

Jedním z distinktivních rozhraní je předěl mezi orientací převážně literární a zaměřením, jež literaturu zasazuje do širšího kulturního a civilizačního kontextu. To je jeden z rozdílů mezi *Hostem*, který má spíše literární a národní poslání, a *Pásmem* a *Diskem*, které se rozhodly pro mezinárodní horizont a integralistické pojetí umění a společnosti. Rozdíl je také ve způsobu, jak překonat perifernost českého prostředí. *Host* se výrazněji soustřeďuje na polemiky uvnitř české avantgardy (Literární skupina, Devětsil, Proletkult) a v odkazech na zahraniční centra, jež mají přemostit středoevropskou izolaci a obklopení germanofonní kulturou, se zaměřuje na francouzskou a šířeji románskou oblast. To je potvrzeno i méně průbojnou tvůrčí účinností expresionistů Literární skupiny, kterým je přisuzována spojitost s expresionismem německým. Na celkové převaze románského zaměření nemění ani Götzovy teoretické úvahy o expresionismu.

Výrazně německé, protože převážně středoevropské je naopak propojení Devětsilu a *Pásma* z jeho brněnského období, a to vzdor jeho pařížské redakci a snaze o francouzské kontakty. Souvisí to se snahou o univerzalizaci kulturního diskurzu v širokém slova smyslu a pokusem vytvořit na stránkách *Pásma* prostor pro mezinárodní výměnu myšlenek. Tato snaha situuje českou avantgardu 20. let 20. století, tedy Devětsil a poetismus, do středoevropských souřadnic, a to jak esteticky, tak jazykově, neboť přítomnost němčiny je výrazná. Za symptomatický lze

považovat kontrast mezi „francouzským číslem“ časopisu *Host* (II, 4, 1923), které představuje francouzskou literární modernu v překladu, a „německým číslem“ *Pásma* (I, 11/12, 1924), jehož téměř polovina je v němčině. Kromě jazyka komunikace je zřejmá kulturní spřízněnost. Ukazuje to, že česká avantgarda v brněnském období svých časopisů má nejbliže k avantgardním hnutím středoevropského prostoru. U Literární skupiny jsou to odkazy k německému expresionismu. Devětsil — nejradikálnější avantgarda 20. let — měl blízko k německému dadaismu, Bauhausu, Loosovu purismu, De Stijlu a ve vzdálenějším horizontu k italskému a ruskému futurismu. Důležitou součástí tohoto kulturního záběru byly kontakty s avantgardami v Polsku a Jugoslávii. Účinné spolupráce bylo ve francouzské oblasti dosaženo pouze s podobnými a spíše okrajovými hnutími (*Manomètre*, *L'Esprit Nouveau*) nebo těmi, která byla těsněji spjata s kubismem a dadaismem (s připomenutím jmen Apollinaire, Cendrarse, Cocteau, Ribemonta-Dessaignea). Na rozdíl od *Hostu* se *Pásma* nevěnovalo surrealismu a André Bretonovi. Jejich čas přijde později.

Váhu brněnského prostředí v rámci české avantgardy tohoto krátkého období je obtížné posoudit. Nicméně jeden z ukazatelů je, že internacionalizace pravděpodobně kulminovala na jaře 1925, kdy vyšlo *Pásma* a druhé číslo *Disku* (se třemi texty v němčině). Když *Pásma* v říjnu 1925 vstoupilo do svého druhého ročníku, podíl textů v jiných jazycích se snížil. Dokonce i články v němčině se staly vzácnými a ustoupily překladům. Zároveň se publikace vyčerpávala: č. II, 8 (duben 1926) následovalo po únorovém čísle (II, 6/7) a předcházelo srpnovému (II, 11/12), které však ještě přineslo tři texty v němčině (Kurt Schwitters, Jiří Fejka), snad zbývající zásobu. Zdá se, že myšlenka mezinárodního časopisu — prostoru pro mezinárodní výměnu — se středoevropským zaměřením, s němčinou jako dominantní *lingua franca* a Brnem jako zprostředkujícím prostorem — je u konce.

Časopis Devětsilu *ReD* (1927-1931), který Karel Teige začal vydávat v Praze v říjnu 1927, jednak oživil literární horizont dominující v *Hostu* s jeho překladatelskou praxí a výraznější profrancouzskou orientací, která se tentokrát mohla opírat o stále intenzivnější kontakty mezi Prahou a Paříží. První číslo otevírá francouzsky psaná báseň Philippa Soupaulta Do Prahy, následuje Nezvalova Báseň pro Philippa Soupaulta v překladu Jiřího Voskovce do francouzštiny (*ReD* I, 1927 1: 3-7), zvláštní číslo III, 8 bude celé věnováno surrealistickému hnutí Grand Jeu. Jestliže v roce 1927 Karel Teige fenomén Bretonova surrealismu ještě jen letmo přechází, když hovoří pouze o Hyperdada (*ReD* I, 1927, 1: 35 a n.), o tři roky později jeho analýza surrealismu mění perspektivu (Nadrealismus a Vysoká hra, *ReD*, III, 1930, 8: 249-253). Postupně se vytrácí středoevropská přítomnost: nejprve německého dadaismu, později — tak jak se prosazuje svébytná česká architektura — i Bauhausu.

Brněnské období avantgardních časopisů dokládá především dva aspekty. Za prvé je to podíl mimocentrálního ohniska na deperiferizaci celého kulturního pole při vytváření svébytné centrality české literatury a kultury. Za druhé, a to především, schopnost takové emancipující se periferie vytvářet široké meziperiferní vztahy, v tomto případě ve středoevropském prostoru, a to na základě dynamiky meziliterárního/mezikulturního společenství (Ďurišin, 1992). Třetím aspektem je přechodnost a časová ohraničenost významu periferie. Je to i potvrzení diskontinuity jakožto jednoho z atributů periferie ve vztahu k centralitě, ale také síly periferie v důležitých momentech literárního dění.

## Bibliografie

- Gabrielová, Bronislava, Marčák, Bohumil (1983). Dotyk s evropskou literární a výtvarnou avantgardou. In: Zřídkaveselý, František, Peša, Václav. *Brno mezi městy střední Evropy*. Brno: Archiv města Brna a Vlastivědná společnost, 75-79.
- Gabrielová, Bronislava, Marčák, Bohumil (1993). Kulturní časopisy v meziválečném Brně. In: Zřídkaveselý, František. *Brno-město uprostřed Evropy*. Brno: Archiv města Brna a Vlastivědná společnost, 67-68.

- Gabrielová, Bronislava, Marčák, Bohumil (1999). *Kapitoly z dějin brněnských časopisů*. Brno: Masarykova univerzita.
- Hek, Jiří (1967). Časopisy Host, Disk, Pásmo a jejich podíl na formování české umělecké avantgardy dvacátých let. *Václavkova Olomouc — české umělecké avantgardy dvacátých let. Spisy filozofické fakulty Palackého univerzity v Olomouci*. Ostrava: Profil 1967
- Jelínková, Eva (2010). *Echa expresionismu (1910-1930)*. Praha: Mnemosyne.
- Kalivoda, František (1963). Levicové kulturní časopisy v Brně za předmnichovské republiky. *Sborník Matice moravské*, 258-265.
- Kubíček, Jaromír (1989). *Bibliografie novin a časopisů na Moravě a ve Slezsku v letech 1918-1945*. Brno: Státní vědecká knihovna.
- Malíř, Jiří (2013). Role periodického tisku při přechodu od honoračních stran ke stranám masovým na příkladu Moravy. *Acta Universitatis Carolinae. Studia territorialia*, 1-2, 81-108.
- Papoušek, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. 144 s.
- Reznikow, Stéphane (2008). *Frankofilství a česká identita (1848-1918)*, Praha: Karolinum.
- Statistický lexikon obcí v Republice československé II. Země Moravskoslezská (1935)*. Praha: Ministerstvo vnitra a Státní úřad statistický: 9–12.
- Wiendl, Jan. Báseň a strategie. „Expresionismus“ a česká avantgarda 20. let. *Slovo a smysl*. 2004, roč. 1, čís. 1, s. 140–151.

## Milan Kundera, aneb cesta z periferie do středu literatury Petr Kyloušek

Oslavný passus *Žertu* o moravské lidové hudbě (Kundera, 1969: 127-134), který americký překladatel Michael Henry Heim vynechal při překladu do angličtiny (1969), předznamenává proměny Kunderova díla při jeho cestě z moravské periferie do středu světové literární pozornosti. Tyto proměny kriticky analyzuje v anglických, francouzských a jiných verzích *Žertu* Allison Katherin Stangerová, zmiňujíc mimo jiné i to, že Kundera připustil v překladových verzích výpustky, které „fakticky zatemňují složitosti české poválečné historie a vykreslují ji v souladu s převažujícími západními předsudky“ (Stanger, 1997). Odhlédneme-li od tónu kritické výtky, konstatace sama se týká rozdílu mezi specificky českým prostředím a jeho uchopitelností v obecném mezinárodním kontextu a o adaptaci a přizpůsobivosti překladů při recepci v jiné kultuře.

Nebudeme se zde zabývat složitostmi kontraverzí kolem osobnosti Milana Kundery, ani jeho rozdílnou recepcí v českém a mimočeském prostředí (Rizek, 2001; Suchomelová, 2018). Je sice pravda, že otázkám rozdílné recepce se nevyhneme, zejména tam, kde bude řeč o Kunderově přechodu z češtiny do francouzštiny a o jeho průniku do francouzské kultury, avšak to hlavní, na co se soustředíme, jsou faktory provázající Kunderovu cestu z brněnské periferie do pražského centra a z periferního postavení pražského centra vzhledem k Paříži do světové literatury.

K tíži Milanu Kunderovi se někdy přikládají projevy manipulace, a to jak v jeho vlastní sebe prezentaci, tak také při návodném výkladu vlastního díla, ať už se jedná o jeho eseje interpretující vývoj evropského románu, nebo o kanonické vydání jeho díla ve francouzské prestižní edici La Pléiade nakladatelství Gallimard. Berme tuto fakta jako součást spisovatelovy strategie, dodejme úspěšné, která ale nemá jen aspekt individuální, ale i kolektivní, svědčící v prospěch středoevropského, českého i moravského kulturního kontextu a jejich propojení s kulturou světovou. Ostatně i vstup mezi autory La Pléiade,<sup>1</sup> pro který si Milan Kundera prosadil vlastní, neobvyklou koncepci budící nelibost u části kritiků a univerzitních odborníků (Suchomelová, 2018: 332 a n.), vykazuje propojení centra a periferie v osobě pořadatele Kunderova díla, jímž se stal z hlediska francouzského prostředí periferní literární vědec, Quebecan François Ricard.

Milan Kundera nabízí vhodný příklad využívání dynamického vztahu mezi centralitou a periferií. Je to z části proto, že on sám vychází z vědomé reflexe periferie a jejího úsilí prosadit se svými hodnotami v centru. Je tedy možno využít textů a vyjádření samotného spisovatele. Budeme si všimnout několika konstant: valorizace periferie, valorizace kulturní tradice, valorizace autonomie literatury ve vztahu k politice a využívání literární a politické konjunkturální situace, osobních vazeb a začleňování do vyšších pater kapitalizace literární prestiže a kumulace symbolického kapitálu. Jednotlivé aspekty jsou propojené. Z hlediska kunderovské odborné literatury zde jistě neposkytneme nová fakta, spíše se pokusíme na ně nahlédnout z odlišného úhlu.

### Zhodnocení perifernosti

Mnohá kniha či práce věnovaná Milanovi Kunderovi přesvědčivě ukazuje jeho vazby k Brnu a moravské periférii. I pohled do životopisného románu Jana Nováka *Kundera. Český života doba* (Novák, 2020) přináší v četnosti odkazů rejstříku jmen důkazy o důležitosti vazeb na brněnské prostředí: Vítězslava Nezvala, Jana Skácela, Oldřicha Mikuláška, Jana Trefulku, Ludvíka Kunderu, Adolfa Kroupu a řadu dalších. O vřelosti a trvalosti těchto vazeb svědčí

---

<sup>1</sup> Poznamenejme, že Milan Kundera je po Eugènovi Ioneskovi a Julien Greenovi třetím zahraničním autorem, který zvolil a svůj jazyk francouzštinu a kterému se podařilo ještě za svého života proniknout mezi „nesmrtelné“ autory Plejády.

kupříkladu Kunderovo vyjádření v *Revue otevřené literatury* „Jan Skácel mne poutá k češtině“ z roku 1992 (Kundera, 2021: 241), i to, že věnoval celý obnos spojený s udělením ceny Nadace Charty 77 právě na vydání souborného Skácelova díla (Kříž, 2021: 79). Zřejmá je také jeho vazba k brněnskému nakladatelství Atlantis, k brněnskému časopisu a nakladatelství Host a také dar osobního archivu a knihovny Moravské zemské knihovně. Z esejistické tvorby pak nutno upozornit na důležité reference týkající se Leoše Janáčka, který dle Martina Rizeka představuje Kunderovo *alter ego* v prosazování reflexe o umění:

Lze tedy, ba je nutné, číst [Kunderovy] postřehy o spisovatelích Kafkovi a Gombrowiczovi či skladatelích Janáčkově a Stravinském jako pokračování (nepřímo, odrazem) Kunderova komentáře sebe sama. (Rizek, 2012: 258)

Svým způsobem se vedle Kafky, Maxe Broda, Roberta Musila, Hermanna Brocha a řady dalších stal Leoš Janáček modelem Kunderova přemýšlení o vztahu mezi periferností a centralitou a způsobem, jak řešit vtažení perifernosti do univerzality a světovosti. Netýká se ovšem jen valorizace periferie, ale také silového poměru dynamiky centra a periferie. Vyjádřeno naší terminologií vidí Kundera v Janáčkově příklad axiologické situace, kdy hodnoty centra deformují a přizpůsobují si inovace přicházející z periferie, ať jsou sebevíc objevné, a to právě proto, že jsou objevné a pro hodnotovou konfiguraci centra nezvyklé. Autentifikační pravdu a sílu má centrum. Hovořím o eseji *Můj Janáček*, který byl nejprve uveřejněn roku 1991 pod názvem *La recherche du temps perdu* v časopise *Infini*, poté byl roku 1993 vřazen jako pátá kapitola do *Les Testaments trahis* (1993) a v roce 2004 jej uveřejnilo nakladatelství Host. V oddíle 9 líčí Kundera konflikt mezi pražským ředitelem opery Národního divadla Karlem Kovařovicem a Janáčkem:

Po čtrnáct let Kovařovic, ředitel pražské opery, odmítal *Její pastorkyňu*. I když nakonec ustoupil (pražskou premiéru *Její Pastorkyně* v roce 1916 dirigoval on sám), nepřestal nikdy mluvit o Janáčkově diletantismu a obdařil partituru spoustou změn, opravami instrumentace a mnohými škrty. Janáček se nebouřil? Jistěže, ano, ale jak víme, všechno závisí na poměru sil. A slabý byl on. Měl dvašedesát let a byl téměř neznámý. Kdyby se byl příliš bránil, byl by mohl čekat na premiéru ještě dalších deset let. (Kundera, 2004: 32)

O tři odstavce níže je vylíčena podobná situace mezi Maxem Brodem a Janáčkem týkající se závěru *Lišky Bystroušky*: „Ale tentokrát Janáček neposlechne. Je uznáván mimo svou vlast, a není už slabý.“ (Kundera, 2004: 34) Dodejme pro úplnost, že Kundera spatřuje v Janáčkově jeden z milníků transformace opery a považuje jeho počín za analogický flaubertovské revoluci v románu, neboť do patetičnosti opery vnesl prózu, všednost, psychologickou motivaci a emocionalitu v sémantice melodií a protimotivech (Kundera, 2004: 24-26).

Nepátřejme po důvodnosti či oprávněnosti Kunderova vylíčení vztahu mezi Kovařovicem a Janáčkem. Důležitý je v tomto ohledu samotný Kunderův náhled. Opusťme také pokoušení snadné biografické projekce a paralelismu mezi Janáčkem a Kunderou a zdůrazněme oba zmíněné hodnototvorné momenty, které Kundera exemplifikuje: máme tu v synekdochické zkratce za prvé důkaz o autentifikační a autorizační síle a převaze centra u podnětů přicházejících z periferie a situaci druhou, kdy již známý umělec argumentuje svým vlastním přesahem a proti kulturně nejbližšímu centru dokáže již postavit nadřazenou axiologii (centralitu) jiných center či světového uznání. Je to strategie „prosazení zvnějšku“, vyšší vnější autoritou. Tento jev není v české kultuře neznámý a svým způsobem — implicitně a spíše mlčením než slovy — tuto strategii nakonec použil i Milan Kundera, a to nejen vůči české situaci, ale, jak uvidíme, i vůči svým francouzským kritikům, když některé své francouzsky psané romány uveřejní napřed v překladu do španělštiny a italštiny, než svolí k vydání ve Francii.

Janáček a Kunderova „středoevropská strategie“ představují argumentační faktor jeho „francouzského období“, jak uvidíme dále. Nyní se ale vraťme zpět ke Kunderovi debutantovi. Na počátku úspěšného průniku Milana Kundery do centra české literatury najdeme poněkud jiné argumenty. I ony ale svědčí o výrazné reflexi perifernosti, které jsou spojeny s Moravou a Brnem. Poměrně často je tato problematika tematizována a traktována na přelomu 50. a 60. let 20. století. Připomeňme časopisecké příspěvky v *Kultuře* „Zamyšlení nad hrnčírským kruhem“ či „Svatobořice a tak dál...“ (Kundera, 1961a, b), kde si autor klade otázku specifčnosti moravské regionální tradice v oblasti umění a problematizuje kulturní centralizaci. Otázky a výtky adresované centru pak kulminují ve stati „Ať žije. Centralizace kultury a umění v Praze“, kde Kundera poukazuje na to, že „přílišná kulturní centralizace je naší věkovitou nemocí“, že „všechno významné je v Praze [...] a všechno mimopražské je považováno za méně významné“. Proti tomu staví kulturní výhody polycentrismu v Německu, Polsku a Sovětském svazu (Kundera, 1960a).

Vyzdvižení hodnot periferie ostatně dobře ukazuje již zmíněná pasáž *Žertu* (Kundera, 1969: 127-134). Oslavná slova románové postavy Jaroslava lze ovšem v rámci narativní polyfonie a ve světle vylíčených událostí také číst ironicky a kriticky, podobně jako vyznívá kritika provincialismu v Kunderových polemikách týkajících se opony nově budovaného Janáčkovy divadla: „Provincialismus proti umění. Výtvarná výzdoba nové budovy divadla v Brně“ (Kundera, 1960b). Kritická je rovněž Kunderova reakce na moravismus jeho brněnských přátel v okamžiku, kdy se začínal proces federalizace Československa v roce 1968 a brněnský patriotismus se hlásil o svá moravská zemská práva: „Trialog o zemi Moravské a o Brně“ (Kundera, 1968b). Kundera je citlivý na neobvyklou perifernost či semiperifernost Brna v rámci české kultury:

Už léta žiji víc v Praze než v Brně, ale Brno dobře znám. Je to divné město. Ani skutečné centrum, ani pravá provincie. Brno má všechny předpoklady být kulturním centrem, velkoměstem: má své specifické zázemí. Moravu, má univerzitu, umělecké školství, svébytné kulturní tradice, tedy v patřičné měřítku všechno co Praha, jenomže předpoklady zůstávají pořád pouhými předpoklady. V Brně mohou vyrůst literární historikové, malíři, skladatelé, houslisté, mohou tu celý život působit — tím se Brno liší od jiných českých měst, kde vyrůst a působit mohou jen výjimečně —, jenomže ať tu působí sebelíp, nedojdou do celonárodního vědomí, protože jeho mozkem je Praha. (Liehm, 1990: 50)

### **Česká literatura, Evropa a svět**

V průběhu 60. let 20. století si Milan Kundera již získal pevné postavení v centru české kultury a literatury, je jejím čelným představitelem a jeho životní dráha se prolíná s osudy Svazu československých spisovatelů, s periodiky jako *Literární noviny* a se silnou tvůrčí generací literátů, kritiků, filmových režisérů, hudebníků, výtvarníků, která se snaží odpoutat od dogmatismu a ideové strnulosti předchozího desetiletí. Tento společný étos Kundera sdílí a podílí se na něm. Od poloviny 50. let se zapojuje do argumentace, která má překlenout ideologickou heteronomní služebnost literatury, zdůraznit nutnost návaznosti na předválečnou avantgardu zosobněnou pro Kunderu Vítězslavem Nezvalem. Stať „O sporech dědických“ (Kundera, 1955) má několikerý cíl: obnovit kontinuitu, rehabilitovat a restaurovat autonomii literárního pole a znovu zapojit českou kulturu do západoevropského rámce, který představuje z dlouhodobého hlediska vazbu české semiperiferní kultury k nadřazeným autoritativním centralitám. Tím směrem pak pokračuje Kunderovo *Umění románu* věnované Vančurovi (Kundera, 1960c) a patří sem jeho překlady a edice Apollinaire (Apollinaire, 1958, 1965). Zároveň se objevuje problematika překladu a možnost průniku za hranice českého jazyka do světové literatury. V „Rozhovoru o světovosti české literatury“, uveřejněném v *Literárních novinách* Kundera konstatuje nedostatek překladatelů, kteří by českou literaturu zprostředkovali zahraničí (Kundera, 1964). Kunderův koncept světové literatury je progresivní, takřka hegelianský (být v souladu s dobou zakryt marxistickým rouchem):

Světovost uměleckého díla není v tom, že je překládáno, ani v tom, že se s chytráckou vypočítavostí naučilo podobat konvencím cizích literatur, nýbrž v tom, že po svém řeší umělecké a myšlenkové problémy, jež jsou rozhodující pro další vývoj světové literatury, že do tohoto vývoje vnáší svůj podíl a vlastní iniciativu. (Kundera, 1963a)

Uvedená citace z článku v *Mladé frontě* „Dobývat svět uměním“ anticipuje touž problematiku a tytéž postoje jako mnohem pozdější *Můj Janáček*. Kundera je rozvíjí statěmi v *Plameni* „O světovosti literatury“ (Kundera, 1963b) a diskusemi, z nichž uveďme alespoň tu, která se zhmotnila v příspěvcích publikovaných v *Literárních novinách* („Diskusně o současných problémech literatury“, 1965, 14, 23: 1 a 3). Vedle Felixe Vodičky, Jana Otčenáška, Jana Procházky, Miroslava Holuba, Karla Kosíka, Jaroslava Putíka a Eduarda Goldstückera přispěl k debatě Milan Kundera:

Pro český národ je takové „zavinutí“ do vlastní národní tradice dvojnásob zhoubné, protože česká kulturní a zejména literární historie díky dějinné nepřízni je zprerhaná a neúplná; nemůže se stát modelem, na němž by se daly pochopit zákony evropské kulturní historie (jako se takovým modelem mohou stát některé kultury velkých národů). (Kundera, 1965)

Vidíme, že Kundera vnímá semiperiferní diskontinuitu české literatury a zároveň i rozdíl, který odlišuje českou kulturu od velkých centrálních kultur, k nimž vzhlíží, totiž její nesamozřejmost a křehkost. To je další myšlenková linie, kterou lze sledovat od Kunderova projevu na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů roku 1967 (Kundera, 1968a) přes polemiky o „Českém údělu“ (Kundera, 1968b) až po francouzsky psané eseje „Le pari de la littérature tchèque“ (Kundera, 1981) a „Un Occident kidnappé“ (Kundera, 1983), z nichž první byl uveřejněn nikoli ve francouzském, nýbrž ve významném, nicméně z hlediska Francie a Evropy v periferním quebeckém časopise *Liberté*.

Kunderův projev na IV. sjezdu spisovatelů rozebírá Tomáš Kubíček (Kubíček, 2012: 93-97). Výchozím bodem je výše zmíněná konstatace rozdílu mezi velkými kulturami a kulturou českou. Zatímco pro velké národy je „národní existence [...] daností, povýšenou nad jakékoli tázání“, pro český národ nebyla existence národa „nikdy samozřejmostí a právě nesamozřejmost patří k nejvýraznějším určení“ (Kundera, 1968a: 23). Kubíček pertinentně ozřejmuje myšlenkové antecedenty Kunderovy reflexe — Františka Palackého, Františka Matouše Klácela — a poukazuje na afinitu Kundery s prozápadní orientací Václava Černého. Krom konstatace křehkosti a nesamozřejmosti zdůrazňuje Kubíček v Kunderově projevu nutnost směřování k univerzalitě, která v jeho podání míří jednak k humanitě, jednak k racionalitě a kriticizmu. Je to i Kunderova cesta ke světovosti, tedy ke vstupu do světové literatury prostřednictvím pařížské konsekrace.

### **Francouzský Kundera**

Kunderův vstup do francouzského kulturního prostředí je nemyslitelný bez souhry příznivých činitelů. Tím prvním je existence silné kulturní generace a řady tvůrců, kteří v 60. letech 20. století pronikali prostřednictvím překladů do západních literatur, jednak proto, že představovali návaznost na kulturní vazby evropských avantgard po přerývce druhé světové a následné studené války, jednak proto, že znamenali objevné periferní novum pro západoevropské a americké centrality a jejich převážně levicové kulturní elity. Kulturní vazby zde nebyly prosty politického kontextu, v němž polská, česká a maďarská — z pohledu Západu — periferní literatura hrály pro západoevropské kultury úlohu možných levicových alternativ a periferní extenzi jejich vlivu. Připomeňme, že 60. léta 20. století jsou i dobou, kdy Francie a západní Evropa si přivlastňují i jiný pro ně periferní prostor, totiž hispanoamerický román — Borgese, Cortázar, Garcíu Márqueze, Vargase Lhosu — a vedle nich první velké tvůrce dekolonizujících se periferií — Ahmadou Kouroumu, Jacquesa Stephena Alexise, Kateba

Yacina aj. Sem spadá i zájem o českou literaturu. Je zřejmé, že nebýt dobového směřování západních centralit směrem na východ a kolektivní síly středoevropských periferií — periferií z pohledu Západu —, byl by Kunderův průnik do světového povědomí mnohem obtížnější. Co se Francie a politických okolností týče, dodejme, že i diplomacie francouzského prezidenta de Gaulla v 60. letech 20. století směřuje k východu a že francouzská kultura přitom hraje významnou úlohu. Mimo jiné se v Praze roku 1965 obnovuje činnost Francouzského institutu, který usnadňuje kulturní výměnu i cesty umělců a literátů oběma směry.

Kromě obecných podmínek se v Kunderově případě uplatňují příznivé osobní činitele a souhra dějinných okolností: kontakty s důležitým zprostředkovatelem česko-francouzských vztahů Antonínem Jaroslavem Liehmem, předjednané vazby k nakladatelství Gallimard a veledůležitý moment při prvním francouzském vydání *Žertu* (1968), totiž předmluva Louise Aragona, jež pateticky spojuje válku v nigerijské Biafře s „Biafrou ducha“ v okupovaném Československu. Je možná zbytečně připomínat Aragonovo přátelství s Vítězslavem Nezvalem i jeho silné vazby k Československu vyjádřené též čestným doktorátem Karlovy univerzity (1962). Pro valorizaci české kultury ve Francii jsou Aragonův postoj a vliv na přelomu 60. a 70. let 20. století zásadní. V roce 1970 vydává nakladatelství Gallimard francouzský překlad Kunderových *Směšných lásek*, roku 1973 překlad románu *Život je jinde*. Ten získává hned v prvním kole hlasování prestižní cenu Prix Médicis Étranger. V Tours (1973) a v Paříži (1974) se hrají Kunderovy *Majitelé klíčů*. Když se roku 1975 stěhuje Milan Kundera do Rennes, je již ve Francii dostatečně znám a otvírá se pro něho další úkol a cíl — vymanit se z periferního postavení zahraničního autora, jemuž Aragon a literární kritika přiřknuli obraz pronásledovaného disidenta-azylanta, a proniknout do centra francouzské literatury. Otázka stojí, jak uniknout z vykázaného místa politické oběti, jak se vyvázat z vnímání svého díla jako obrazu a svědectví situace na druhé straně železné opony, a obecně také, jak dosáhnout toho, aby dílo bylo nazíráno univerzálně, autonomně a jako součást světové literatury, tedy tak, jak Kundera nasměroval své spisovatelství už v článcích a projevech českého období. Nebylo to snadné nejen proto, že k exulantům a intelektuálům, kteří ve Francii, Itálii a jinde aktivně působili a byli podporováni, Kundera objektivně patřil a jistým způsobem požíval z tohoto titulu přízně, ale byly tu i dlouhodobě nastavené prvky axiologie kulturního pole. Vykázané místo azylanta totiž zcela zapadlo do sebeobrazu francouzské kultury jakožto pokrokového prostředí otevřeného pronásledovaným intelektuálům. Tato tradice se odvíjí přinejmenším od polského povstání roku 1830-1831 a přílivu polských exulantů, jejichž intelektuálním představitelem byl Adam Mickiewicz. Vymanit se z místa prisouzeného tradicí, které ve 30. a pak v dalších desetiletích 20. století s výhodou přijali mnozí španělští, portugalské, maďarské, polští, ruští a českoslovenští exulanti, nebylo jednoduché, protože tradice intelektuálního azylu představovala výchozí bod kladné recepce, vymezovala kontakty, možnosti vyjádření, osobní a společenské vazby.

Obtížnost cíle, který si Milan Kundera stanovil, a úskalí, z nimiž se potýkal, shrnuje Martin Petras v příspěvku z brněnské kunderovské konference (2009) „Tři období recepce díla Milana Kundery ve Francii“ (Petras, 2012: 170-194). Podtrhuje přitom význam monografií, jež nepřítakaly Kunderovým sebeinterpretacím, zejména práci Martina Rizeka *Comment devient-on Kundera?* (Rizek, 2001). Sám pak detailně exemplifikuje výše zmíněné etapy. Ta první je spojena s Kunderovým úsilím zbavit se politické, to jest disidentské a azylantské nálepky a být vnímán jako čistý spisovatel. Mimo jiné to znamená zbavit se Aragonova stínu, tedy osobnosti toho, kdo ho proslavil a jeho dílo uvedl. Ještě v přepracovaném vydání *Žertu* je Aragonova předmluva ponechána (1980), ale další vydání (1985) ji vynechává, což v některých komentářích vzbuzuje nelibost.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Martin Rizek (Rizek, 2001: 189 an., *passim*) dokládá, že paralelně k francouzské recepci Kundera systematicky využívá budování obrazu svého díla v jiných literaturách, zejména ve Spojených státech (kde je velkou autoritou Philip Roth), ale také v Německu, Itálii, Španělsku a kanadském Quebecu (Eva Le Grand a François Ricard). Toto vůči Francii externí zhodnocení se se do francouzské recepce promítne zejména po roce 2000.



Nejedná se jenom o jiné čtení a vnímání *Žertu*. 70. a 80. léta jsou pro Kunderu obdobím hledání spojenců a snahy o prosazení širšího pochopení dalších děl — *Valčíku na rozloučenou* (1976), *Knihy smíchu a zapomnění* (1979), *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1984). A to jak s podporou článků a televizních vystoupení, tak také vydáním souboru literárně kritických esejů *L'Art du roman* (1986), odlišného od českého *Umění románu* věnovaného Vladislavu Vančurovi (Kundera, 1960c).

Další etapu otevírá *Nesmrtelnost* (1990). Zlom je jednak tematický — odklon od českého prostředí — i jazykový, neboť tomu, že za překladatelku byla označena mysteriózní Eva Bloch, uvěřil málokdo a kritika tuší, že překladatelem byl Milan Kundera sám. Je to první důležitý pokus proniknout do středu francouzského románu jakožto autor již domácí. Část francouzské literární kritiky to nese nelibě. Martin Petras cituje Angela Rinaldiho z týdeníku *L'Express*: „Tohoto umělce jsme kdysi přijali a oslavovali, ale on se proměnil v pařížského intelektuála.“ (Petras, 2012: 183) Jinak řečeno Kundera se snaží uniknout z ohrádky a onoho místa v literárním poli, které mu autoritativní kritika přiznala, zatímco se část francouzského prostředí brání považovat Kunderu za svého romanopisce a jeho snahy banalizuje.

Kritické útoky zesílí od okamžiku, kdy se Kundera dalšími romány, již psanými francouzsky — *La Lenteur* (1995), *L'Identité* (1998), *L'Ignorance* (2003) —, otevřeně přihlásí k právu být za francouzského autora považován. Zde krom tematiky vadí i jazyk či spíše to, že si Kundera francouzštinu přivlastnil. Kritiky jsou ostré:

Suchopárná forma, mdlý výraz přímo bijí do očí. (Delbourg, *L'Événement du jeudi*, 29.1-4.2. 1998); I tentokrát je text pečlivě vystavěný, ale je suchopárný jako křížovka a styl je chudý, téměř mdlý [...]. (Gaudemar, *Libération*, 15.1. 1998); Jak ztvárnit [podobu lidskosti] francouzštinou, jejíž topornost, chudost a nepoetičnost zvyrazňuje snaha dokazovat. (Rinaldi, *L'Express*, 15.1. 1998) (in : Rizek, 2001: 247)<sup>1</sup>

Francouzské kritiky českému čtenáři nápadně připomínají pozdější výtky z české strany, že Kundera ve Francii již přestal cítit tep češtiny. Zmíňme rozbor Zlaty Kufnerové „Když autor překládá sám sebe: poznámky k češtině Kunderových románů“ (Kufnerová, 2008).

Nicméně ve víru francouzských polemik a kritik nachází Milan Kundera spojence a Petras uvádí na důkaz Kunderova úspěchu z jeho pohledu třetího období francouzské recepce slova literárního kritika a spisovatele Frédérica Beidbegera:

Oproti smečce nakvašenců, kteří nyní po Kunderovi plivou, neboť nesnesou, aby nějaký „přistěhovalec“ psal a (prodával se) lépe než oni (tři týdny po vydání je jeho román na druhém místě v počtu prodaných výtisků, vzdor nepříznivým kritikám), považují *L'Identité* za nejlepší [...] nejnadýchanější, textově nejplynulejší nejvíce osvěžující román.“ (Petras, 2012: 190)

Číslo tři, měreno naším pohledem, platí nejen pro průnik do francouzské literatury, ale také pro Kunderovo putování z periferie do centra v rámci celé jeho kariéry. Nejprve z moravského Brna do pražského centra, poté z české semiperiferie na přikázaný okraj francouzské literatury a zde pak z francouzské periferie do francouzského centra. Přidejme k tomu ještě čtvrtý průnik — ke konsekraci světové —, kde sice mělo pařížské prostředí nejvyšší důležitost, ale sama konsekrace francouzské prostředí přesahuje.

<sup>1</sup> « Aridité de la forme, atonie du propos, c'est ce qui saute aux yeux. » (Delbourg, 1998); « Cette fois-ci, le texte est toujours très construit, mais aride comme une grille de mots croisés, et il est écrit dans un style pauvre, quasi atone [...] ». (Gaudemar, 1998); « Comment atteindre [une certaine humanité] quand on emploie un français dont la raideur, la pauvreté et l'absence de poésie sont encore aggravées par la volonté de démonstration. » (Rinaldi, 1998)

## Francouzská strategie Milana Kundery a jeho střední Evropa

Důslednost Kunderova počínání se z časového odstupu zdá obdivuhodná a podivuhodně přímočará. V konkrétních situacích a v samotném průběhu to ovšem byl proces složitý, kdy vystupovala do popředí tu jedna, tu druhá komponenta v jednotlivých argumentacích, sebe prezentacích, televizních a rozhlasových pořadech, časopiseckých publikacích.

Značná část Kunderových vystoupení ve Francii je věnována románu, umění, spisovatelství, a tedy výchově modelového čtenáře při prosazování vlastního pohledu na sebe a svou tvorbu. Do jiné skupiny náleží texty a projevy věnované jiným tvůrcům: zde Kundera velmi často vystupuje jako autorita přicházející zvnějšku, která autentifikuje tvůrce z periferie, jako je on, nebo tvůrce marginalizované a málo známé. Týká se to i doslovů, přebalů, předmluv a recenzí, které jsou věnovány překladům českých autorů — Václava Havla, Bohumila Hrabala, Pavla Řezníčka, Josefa Škvoreckého, Jana Trefulky —, ale také Makedonce Venka Andonovského. Kunderovy recenze pomáhají ke Goncourtově ceně Martiničanovi Patricku Chamoiseauovi, který se proslaví svou kreolskou francouzštinou, uvádí do francouzského povědomí Poláka Marka Bienczyka atd. Příkladů bychom našli mnoho (Rizek, 2001; Suchomelová, 2018). Z odstupu se tento přístup jeví jako zdůrazňování objektivnosti periferie jako zdroje nových podnětů pro centrum.

Mezi Kunderovy strategie nutno vřadit i otázku jazykovou a rozhodnutí přejít z češtiny podrobené překladu do francouzštiny. Souvislosti jsou ovšem širší a zasahují už do Kunderova českého období a dlouhodobě vážou jazyk s pojetím tvorby směřující k univerzalizmu v širším světovém rámci.

Ve statích uveřejněných v *Kmeni „Já truchlivý Bůh. Poznámky k paradoxnímu žertu v díle Milana Kundery“* upozorňuje Radko Pytlík na to, že Kundera tvoří intencionálně, počítaje s tím, že jeho díla budou překládána. Proto píše jinak než autoři zaměřeni na domácí publikum (Pytlík, 1989). Jistě zde najdeme souvislost s výše zmíněným Kunderovým postesknutím z 60. et 20. století na nedostatek překladatelů české literatury do jiných jazyků a na implicitně naznačenou touhu být překládán. Pytlíkův náhled nás ovšem vede prostřednictvím jazyka a stylu k poetice a tvůrčí intenci. Uveďme ji odkazem na jednu z nápadně repetitivních konstatací životopisného románu Jana Nováka (Novák, 2020), který Kunderovi vytýká, že neodlišuje promluvy svých postav a vypravěčů. Pomiňme Novákovo zaujetí pro mimetickou a romanticko-heroicko-sentimentální představu o literatuře a dejme mu za pravdu. Vysvětlení Kunderova jazyka totiž mimo jiné tkví také v narušení mimetického principu. Svými rozbory to příkladně charakterizuje Tomáš Kubíček ve *Středoevropanu Milanovi Kunderovi* (Kubíček, 2012). To, co bychom rádi a radikálněji nazvali antimimetismem, spojuje Kubíček s protipohybem proti modernismu, tedy s jakýmsi modernistickým antimodernismem, odlišným od modernismu přelomu 19. a 20. století a od postmoderní fikce (Kubíček, 2012: 31-32). Kubíček to dokládá srovnáním Hermanna Brocha a Kundery:

Čtenář, který je nucen zaplnit prázdné místo světa, z něhož se vytrácejí hodnoty. To je vlastní povaha tohoto estetického projektu, jeho etiky, jak o tom mluví Broch, a jeho noetiky, jak to označuje Kundera. Sledování procesy rozpadu hodnot je ve skutečnosti způsobem potvrzování jejich významu. Což je zároveň asi nejdůležitější rys, který odlišuje fikční světy moderních románů od jejich postmoderních nástupců. (Kubíček, 2012: 72)

K odlišnosti od postmoderny dodejme několik argumentů, především Kunderovu topiku času a proměny v čase, kam náleží i topoi historie, paměti a zapomení. Tím se Kundera liší od argumentace prostorem u postmoderních teoretiků, jako jsou Édouard Glissant (1996, 1997), Homi Bhabha (2004) a jiní. Kunderův přístup k historii a času je ovšem metahistorický, a proto antimimetický, neboť nezáleží ani tak na samotné historii a fakticitě, ale na reflexi historie.

Propojme tento přístup s Kunderovou koncepcí vývoje ontologie románu a připomenutím příbuznosti toho, co on považuje za třetí vývojovou fázi, tu jeho, s první fází, především pak

s francouzským 18. stoletím. Nejde nám zde o to přitakat Kunderově zdůvodnění nutnosti překonání druhé fáze románu charakterizované průnikem historie do balzakovského a scottovského románu 19. století (Kundera, 2004: 17-20, *passim*; 2005: *passim*). Chceme spíše poukázat na prvky, kterými se Kundera ve francouzském prostředí, vycházející z premis českého období, organicky přihlásil k francouzské tradici, podobně jako to učinil ve svém českém období ve vztahu k tradici české ve snaze proniknout k centrálnímu postavení v literárním poli. Je to podobné, ale zároveň opět jiné, a to ve dvou směrech: na jedné straně je zde návaznost na univerzalizmus a klasicisticky racionalistickou didaxi francouzského osvícenství včetně požadavku jasnosti a přesnosti jazyka a stylu; na druhé straně je patrný rozdíl daný fenomenologickým obratem přelomu 19. a 20. století, který umožnil nový průnik filozofické reflexe jako součásti literárního výrazu. I zde pak Kundera vyhovuje francouzskému pojetí i přijetí, neboť jinak a po svém navazuje na vnímání Sartra, Camuse a intelektualizujícího nového románu. Není od věci, že Kunderovy eseje — *L'Art du roman* (1986), *Le Rideau* (2005), *Une Rencontre* (2009) —, v nichž Kundera vyhověl francouzskému intelektualismu a filozofující literatuře, byly na rozdíl od francouzsky psaných románů přijímány vesměs spíše kladně (Petras, 194; Suchomelová, 2018: *passim*) a celkově působily pak v prospěch celkové recepce jeho francouzských románů. Kunderovy odkazy k Diderotovi, ale i Anatonlu Franceovi znamenají přihlášení k francouzské tradici filozofických románů a metahistorické reflexi, ale jsou i způsobem, jak se odlišit od Sartrovské generace.

Perifernost a její hodnoty však přitom zůstávají součástí Kunderova vidění. V pasáži čtvrtého oddílu eseje *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*, která je z větší části věnována Gombrowiczovi, Kundera lituje, že skutečně objevný filozofický román polského exulanta *Ferdydurke* zůstal pro autorovu perifernost nerozpoznán v době svého vydání (1937) a že v obecném povědomí toto místo vyplnil Sartre svou tezovitou *Nevolností* (1938). Kundera zároveň konstatuje, že skutečné přijetí Gombrowicze, Musila, Brocha a Kafky se odehrálo až o tři desetiletí později, ale již s posunem v chápání skutečně revolučního významu Gombrowicze z hlediska vývoje románu (Kundera, 2006: 37-42). Opět tu máme úvahu dotýkající se vztahu mezi periferií a centrem, včetně faktoru časového, který je překlenut univerzalitou nakonec přiznané světovosti.

Zkusme shrnout předchozí poněkud disparátní prvky — univerzalizující a racionální práci s jazykem a stylem, valorizaci periferie jak směrem k minulosti, tak v přítomnosti, návaznost na tradici, v tomto případě francouzské osvícenství, a zasazení vlastní tvorby do vlastní koncepce dějin románu. Ony prvky jsou skladebné částičky Kunderovy strategie, jak prolomit postavení spisovatele, jemuž je vykázána úloha svědka zpoza železné opony, a proniknout do centra francouzské kultury jakožto autonomní romanopisec. Důležitým prvkem — a možná svorníkem Kunderova francouzského působení — je stredoevropanství, totiž to, že Kundera prezentuje nejen sebe a pro sebe, ale vystupuje jako příslušník a obhájce periferního (z hlediska Západu) nadnárodního kulturního prostoru vykazujícího podstatné alternativní hodnoty. Tuto strategii trefně vystihl Václav Bělohradský:

Exulant Milan Kundera například vynalezl velkolepou past na své západní čtenáře — střední Evropu. Zástupy čtenářů v ní chycených začaly číst ve Francii nepříliš známé stredoevropské autory, Brocha a Musila především, a stávaly se tak modelovými čtenáři Kunderových textů. [...] Zmizení střední Evropy z Paměti Evropanů se tak stalo vinou, zradou na sobě samých, od níž se západní čtenáři Kundery snažili očistit. Myšlenkový panel Východ-Západ pukl a za ním se objevila Evropa Kafky, Freuda, Krause, Wittgensteina, Brocha, Musila, Haška, k níž autor Kundera v očích svých západních čtenářů začal patřit — a stal se tak autorem modelovým. Boj, který Kundera svedl s bipolárním panelákem, je velký dar evropské kultuře. (Bělohradský, 2021: 225)

Tak jako se Kundera mohl na přelomu 60. let a 70. let 20. století při průniku do Francie opírat o sílu české kultury, tak se po svém přestěhování do Francie opřel o periferní prostor širší, jehož kvality sám pomáhal objevovat a prosazovat. Kunderovo stredoevropanství má ovšem nejen

aspekt kulturně politický, ale je úzce a věrohodně spjat s jeho koncepcí tvorby a se sepětím a návazností na poetiku Hermanna Brocha, Roberta Musila a Franze Kafky, jak přesvědčivě dokládá Tomáš Kubíček ve *Středoevropanu Milanovi Kunderovi* (Kubíček, 2012).

Z hlediska námi preferovaného pohledu na vztah mezi periferností a centralitou má Kunderovo středoevropanství několik dalších aspektů. Vedle valorizace prostoru, který se ve vztahu k francouzské centralitě jevil jako periferní a k jehož integraci do univerzality Kundera přispěl, mysle i na sebe sama, je tu zajímavý aspekt časový, totiž zvýraznění minulosti a časového zpoždění. Kunderova střední Evropa je ta, která už byla, jenže nebyla pařížským centrem v dané době rozpoznána. *Mutatis mutandis* opět stojíme před křitelnicí kostela svatého Bartoloměje v Lutychu a před úvahami Marguerite Yourcenarové (viz výše XXX) o jiné časovosti periferie, o její možnosti neutralizovat paradigmatickou sílu nultého greenwichského poledníku Pascale Casanovové tam, kde periferie dosáhne nadčasové univerzality. Milan Kundera činí, a to systematicky, něco obdobného. A jak dokládá výše citovaný Tomáš Kubíček, činí to nejen na půdě estetiky, nýbrž v rámci axiologie s přesahem k etice, a to tím, že paradoxně stvrzuje nutnost hodnot jejich zpochybňováním.

Kunderovo středoevropanství, ale i jeho návaznost na osvícenství, skýtá ovšem ještě jednu strategickou výhodu, totiž odstup od toho, co bychom mohli nazvat francouzská literární současnost, tedy ono dění v časnosti a dočasnosti. Je to odstup zároveň vnitřní, zvýrazněný Kunderovou zdrženlivostí v mediálním prostoru v posledních desetiletích, ale je to odstup i vnější. Za indicie vnějšího odstupu můžeme považovat mimo jiné skutečnost, že některé ze svých francouzsky psaných děl uveřejnil Milan Kundera nejprve v překladech v zahraničí a teprve nato ve Francii. To je případ románu *L'Ignorance* (č. *Nevědění*, 2021), který vyšel nejprve ve španělském překladu (2000) a poté ve Francii (2003), a románu *La Fête de l'insignifiance* (č. *Slavnost bezvýznamnosti*, 2020), publikovaném v Itálii (2013), rok před francouzským originálem (2013). Lze si představit, že se v tomto počínání projevila autorova nedůvěra po chladném přijetí jeho francouzsky psaných románů částí francouzské kritiky. Je to ale také důkaz mezinárodního úspěchu a dosažené světovosti, jež znamená, že může právě tento argument uplatnit vůči francouzskému publiku a prosadit se ve francouzském prostředí vahou vnější, světové recepce, nadřazené centrality globalizovaného knižního trhu.

## **Závěrem**

Pokusili jsme se v krátkosti nastínit činitele, které provázely cestu brněnského, moravského, českého a francouzského spisovatele ke světovosti, to jest mimo rámec místních, regionálních a národních literatur. Jak v reflexích a sebereflexích Milana Kundery, tak v jeho počínání a prosazování vlastní tvorby jsou prvky a vědomí perifernosti i směřování k absolutní, nadnárodní centralitě obsaženy.

V průhledu, který jsme zvolili a který je spíše jen exemplifikační problematiky vztahu mezi centralitou a periferností, jsme se snažili postihnout neredukovatelnou přítomnost a souhru jednotlivých složek procesu. Při vší světovosti nepřestal být Milan Kundera autorem moravským a brněnským, tak jako nepřestal být básníkem, dramaturgem a prozaikem českým a nepřestane ani být esejistou a romanopiscem francouzským. Všechny důvody pro jeho vřazení do toho či onoho kontextu v jeho tvorbě najdeme. Ale stejně tak se stal autorem, který náleží všem, kdo si ho budou chtít vřadit, pro jeho univerzalitu, do svého vlastního kulturního kontextu. Tím ale vzniká i tvůrcův odstup od veškerého přivlastňování či odmítání.

Nezabývali jsme se zde recepcí francouzského Milana Kundery v českém prostředí počínaje Milanem Jungmannem v „Kunderovských paradoxech“ (Jungmann, 1986/1987) a jeho reakcí na Kunderovy texty již primárně určené francouzské recepci, tedy na *Knihu smíchu a zapomnění* i *Nesnesitelnou lehkost bytí*. Pominuli jsme i projevy pocitu rozchodu s českým prostředím i rozpaky nad „odcizením“ spisovatele, který se v 90. letech 20. století zachoval zcela jinak, než většina exilových spisovatelů. Odborná i polemická literatura je přčetná

(Suchomelová, 2018). Možná ale z předchozích odstavců vysvitne, že Kunderův postoj k francouzskému prostředí byl obdobný postoji, který zaujal i vůči české recepci přelomu tisíciletí, a že mířil právě k univerzalitě, k autonomnímu postavení uvnitř kánonu nejen francouzské či české literatury, ale literatury obecně.

## Bibliografie

- Apollinaire, Guillaume (1958). *Pásmo a jiné verše*. Praha: SNKLHU.
- Apollinaire, Guillaume (1965). *Alkoholy života*. Praha: Československý spisovatel.
- Bhabha, Homi K. (2004). *The Location of Culture*. London: Routledge Classics.
- Brierre, Jean-Dominique (2020). *Milan Kundera. Život spisovatele*. Praha: Argo.
- Boyer-Weinmann (2009). *Lire Milan Kundera*. Paris: Armand Colin.
- Bělohradský, Václav (2021). Kunderův sen o absolutním autorství. In: Kříž, Jiří P. (ed.) (2021). *Český spor o Milana Kunderu*. Praha: Galén: 229-236.
- Glissant, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Glissant Édouard (1997). *Traité du tout-monde*. Poétique IV. Paris: Gallimard.
- Jungmann, Milan (1986/1987). Kunderovské paradoxy. *Svědectví*, 77: 135-162.
- Kříž, Jiří P. (ed.) (2021). *Český spor o Milana Kunderu*. Praha: Galén.
- Kříž, Jiří P. (2021). Lesk a bída jedné dezinterpretace nebo také Elitář, život, dba a neználek. In: Kříž, Jiří P. (ed.) (2021). *Český spor o Milana Kunderu*. Praha: Galén: 71-79.
- Kubíček, Tomáš (2012). *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum.
- Kundera, Milan (1955). O sporech dědických. *Nový život*, 12: 1290-1306.
- Kundera, Milan (1960a). Ať žije. Centralizace kultury a umění v Praze. *Kultura 1960*, 4, č. 5, s. 2.
- Kundera, Milan (1960b). Provincialismus proti umění. Výtvarná výzdoba nové budovy divadla v Brně. *Kultura 1960*, 4, 38: 5.
- Kundera, Milan (1960c). *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel.
- Kundera, Milan (1961a). Zamyšlení nad hrnčířským kruhem. *Kultura 1961*, 5, 4: 10.
- Kundera, Milan (1961b). Svatobořice a tak dál... *Kultura 1961*, 5, 49: 6-7.
- Kundera, Milan (1963a). Dobývat svět uměním. *Mladá fronta*, 9. 5. 1963: 6.
- Kundera, Milan (1963b). O světovosti literatury. *Plamen*, 5, 3: 121-122.
- Kundera, Milan (1964). Rozhovor o světovosti české literatury. *Literární noviny*, 13, 51-52: 14.
- Kundera, Milan et alii (1965). Diskusně o současných problémech literatury. Přispěli Felix Vodička, Jan Otčenášek, Jan Procházka, Miroslav Holub, Karel Kosík, Jaroslav Putík, Eduard Goldstücker, Milan Kundera. *Literární noviny*, 14, 23: 1 a 3.
- Kundera, Milan (1968a). Vážení přátelé... In: *IV. sjezd Savazu československých spisovatelů (Protokol)*. Praha: Československý spisovatel: 22-28.
- Kundera, Milan et alii (1968b). Dialog o zemi Moravské a o Brně. Přisp. Hynek Bulín, Milan Kundera, Vladimír Blažek, Milan Uhde, Josef Válka. *Host do domu*, 15, 8: 28-35.
- Kundera, Milan (1969). *Žert*. Praha: Československý spisovatel.
- Kundera, Milan (1981). Le pari de la littérature tchèque. *Liberté*, 23(3): 6-12.
- Kundera, Milan (1983). Un Occident kidnappé. *Le Débat*, 27 : 3-12.
- Kundera, Milan (1993). *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard.
- Kundera, Milan (2004). *Můj Janáček*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan (2005). *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan (2006). *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan (2021). Jan Skácel mne poutá k češtině. In: Kříž, Jiří P. (ed.) (2021). *Český spor o Milana Kunderu*. Praha: Galén: 241.
- Kufnerová, Zlata (2008). Když autor překládá sám sebe: poznámky k češtině Kunderových

- románů. *Slovo a slovesnost*, 69, 4, s: 259-267.
- Liehm, Antonín J. (1990). *Generace*. Praha: Československý spisovatel.
- Novák, Jan (2020). *Kundera. Český život a doba*. Praha: Argo/ Paseka.
- Petras, Martin (2012). Tři období recepce díla Milana Kundery ve Francii. In: Fořt, Bohumil, Kudrnáč, Jiří, Kyloušek, Petr. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Brno: Host: 170-194.
- Pytlík, Radko (1989). „*Já truchlivý Bůh*“. Poznámky k paradoxnímu žertu v díle Milana Kundery. *Kmen*, 50: 6-7 a *Kmen* 51: 5.
- Rizek, Martin (2001). *Comment devient-on Kundera?* Paris: L'Harmattan.
- Rizek, Martin (2012). Opony Milana Kundery. In: Fořt, Bohumil, Kudrnáč, Jiří, Kyloušek, Petr. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Brno: Host: 257-263.
- Stanger, Allison Katherin (1997). Hledání Žertu. Otevřený dopis Milanu Kunderovi. *Literární noviny*. 5. 3. 1997, 8, 9: 10-11. Viz též anglický originál na <https://cat.middlebury.edu/~nereview/18-1/Stanger.html> (staženo 18.4. 2022)
- Suchomelová, Lenka (2018). *Recepce Milana Kundery v českém a francouzském kulturním prostředí*. Doktorská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Dostupné na <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/103321> (staženo 22.4. 2022)