

SVĚTOVÁ LITERATURA II

Studijní opora Katedry bohemistiky Pedagogické fakulty
Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem

Anglický gotický román

Doporučená literatura:

Z. Stříbrný, *Dějiny anglické literatury I.* Academia, Praha 1987.

Četba:

M. Shelleyová, *Frankenstein*

M. G. Lewis, *Mnich*

klíčová slova:

gotický román, černý román

Gotický nebo **hrůzostrašný** nebo **černý román** (Gothic novel, romance of terror, franc. roman noir, něm. Schauerroman), se vyznačuje senzačními a exotickými příběhy, unikajícími do rytířského středověku, Skotska válečných horalů, katolického románského Jihu nebo mohamedánského Východu, do divokých krajů a tajuplných hradů nebo zřícenin s podzemními labyrinty, do atmosféry nadpřirozených příšer a děsů.

Za zakladatele gotického románu platí **Horace Walpole** (1717-1797), syn nechvalně proslulého ministerského předsedy a sám dlouholetý člen britského parlamentu, přítel básníka Thomase Graye, umělecký amatér a sběratel, který si vystavěl u Londýna (Strawberry Hill) rozsáhlou vilu v gotickém slohu, považovaném mezi klasicisty za vysloveně barbarský. Stejně divoce působil i jeho krátký dramatický příběh z rytířského prostředí středověké Itálie **Otrantský zámek** (*The Castle of Otranto*, tiskem 1765), v němž se zjevuje obrovitý přízračný duch otrantského knížete, stíhajícího hrůzostrašnou pomstou rodinu svých vrahů a nezákonných uzurpátorů. Literárně hodnotnější jsou dopisy, které Walpole pečlivě stylisticky tříbil a posílal po celá desetiletí různým osobnostem. (Dopisy se tehdy v Anglii ustavily jako malý literární žánr.)

V žánru gotického románu pokračovali po Walpoleovi mnozí horliví obdivovatelé a napodobitelé. Nové prvky přinesly dvě autorky, **Clara Reeovová** (1729-1807), která utlumila prvky senzační a vyzdvihla momenty sentimentální a výchovné (zejména v románu ***Starý anglický baron***, *The Old English Baron*, prvně 1777 pod názvem *The Champion of Virtue*), a **Ann Radcliffová** (1764-1823), která vyzdobila tajuplně senzační látky lyrickými popisy přírodních krás a pečlivě se vynasnažila všechny záhady nakonec objasnit (zvláště v rozsáhlém románu z renesanční Francie a Itálie ***Záhady Udolfa***, *The Mysteries of Udolpho*, 1794). **William Beckford** (1760-1844) oživil pohádkovou fantazii arabského světa v orientální povídce ***Vathek*** (*The History of Caliph Vathek*, původně napsána francouzsky, v anglickém překladu 1786), v níž titulní hrdina, vnuk Hárún ar Rašídův, pronikne v šířavé touze po vědění až do pekelného podsvětí, kde pozná marnost bohatství i zázraků a je stížen trestem věčných muk. **Matthew Gregory Lewis** (1775-1818), řídící se německou předlohou, vložil do hrůzostrašného románu ***Mnich*** (*The Monk*, 1795) dráždivě erotické motivy a vykouznil uhrančivou postavu španělského kapucína Ambrosia, jenž propadá pokušení ďábelské Matildy a mění se v pokrytce a zločince.

Postava mnicha se stala neobyčejně přitažlivou pro romantiky (srov. i náš Mácha), protože se znamenitě hodila k rozvinutí zápasu mezi dobrem a zlem o konečné vítězství nad lidskou duší. Znamenala také přesunutí důrazu z vnějších efektů do psychologických hlubin člověka. Proto Lewis vešel do dějin literatury s přezdívkou „mnich Lewis“.

Konečně irský duchovní vzdáleného francouzského původu **Charles Robert Maturin** (1782-1824) vytvořil obdobně tajupnou postavu v rozsáhlém románu ***Poutník Melmoth*** (*Melmoth the Wanderer*, 1820), v němž provedl jakousi syntézu hrůzostrašných prvků a navíc sloučil motivy faustovské podle Marlowa i Goetha s ahasverovským tématem věčného poutníka bloudícího bezcílně světem. Poutník Melmoth, ačkoli je zdánlivě nezávislý na prostoru i času, vyslovuje svůj úděs nad světem obchodujícím „zlatem, stříbrem a lidskými dušemi“, kde „nadbytek a nouze“ stojí nesmiřitelně vedle sebe.¹

Je zřejmé, že i gotický román reagoval na soudobou skutečnost britského kapitalismu a kolonialismus, i když tak činil většinou formami nejfantastičtějších úniků do světů co nejvzdálenějších ošklivé skutečnosti a do hlubin zla spíše individuálního než společenského. V horrorech gotického románu lze

¹ Celou edici *Anglický gotický román*, zahrnující sedm titulů v pěti svazcích, řídil pro nakladatelství Odeon Jaroslav Hornát, který napsal k jednotlivým svazkům doslovy, cenné literárněhistorickou i literárně srovnávací erudicí. Jednotlivé svazky: 1. Horace Walpole, *Otrantský zámek*; Clara Reeovová, *Starý anglický baron*; William Beckford, *Vathek*; Ann Radcliffová, *Sicilský román* (1970). 2. Matthew Gregory Lewis, *Mnich* (1971). 3. Charles Maturin, *Poutník Melmoth* (1972). 4 a 5. Ann Radcliffová, *Záhady Udolfa I. a II.* (1978).

také vycítit zakrytou a fantasticky zamaskovanou hrůzu z nelítostných třídních srážek a převratů Francouzské revoluce.²

Přes únikovost a melodramatickou senzačnost poskytovaly hrůzostrašné romány ostré impulsy nastupujícím romantickým básníkům i nejpřednějším evropským a americkým romanopiscům a povídkářům (Coleridge, Scott, Byron, Dickens, sestry Bronteovy, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Poe, Hawthorne, Gogol, Dostojevskij, Hugo, mladý Balzac, Mérimée, Maupassant, Stevenson, Wilde, Henry James, St. Przybyszewski atd.). Hrůzostrašné motivy pronikly i do výtvarného umění, např. do malířského i grafického díla Goyova. Také u nás se hrůzostrašné historie těšily oblibě již v počátcích národního obrození, kdy se rozšířily prostřednictvím německé literatury; uměleckého zpracování dosáhly v poezii Máchově a později v prózách Zeyerových a Arbesových.

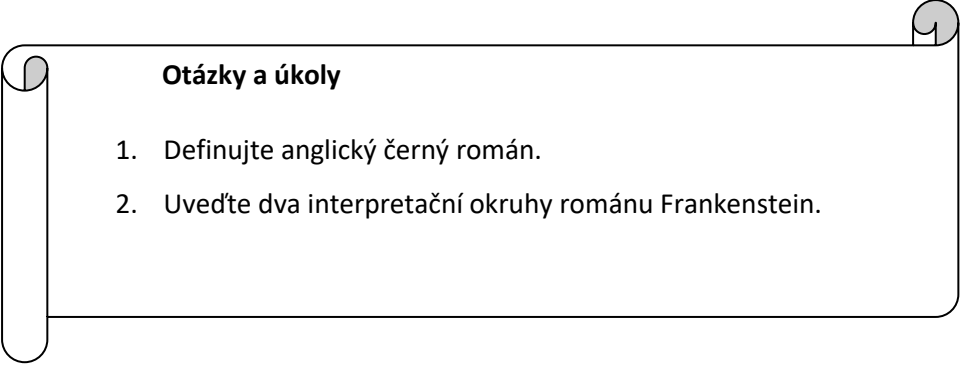
Dodnes se čte gotický román **Mary Shelleyové** (1797-1851) *Frankenstein* (Frankenstein, or the Modern Prometheus, 1818), jakási varianta na starou německou pověst, která je známá i z pražské legendy o Golemovi. Frankenstein je učenec, jenž sestrojí z mrtvých těl umělého člověka a vdechne mu život, ale je za svou smělost potrestán, neboť umělé monstrum zahubí jeho nejbližší příbuzné a přátele i jeho samého. Gotický román je tu přetvořen do podoby ukazující už k moderní vědeckofantastické literatuře (science-fiction); zejména tím, že umělý člověk je oživen elektrickým proudem. Sugestivní vyprávění o Frankensteinovi dosud vyvolává četné aktualizované dramatizace i filmová zpracování.

Na gotické příběhy přímo navazovali irští prozaici **Sheridan Le Fanu** (1814-1873, prasnovec R. B. Sheridana) a **Bram Stoker** (1847-1912), tvůrci „upíří“ literatury (Le Fanu: *Carmilla*, Stoker: *Dracula*). Zmodernizovaným gotickým románům se nepřestává dařit ani ve 20. stol. (v knihkupectvích se označují většinou jako „Gothics“ nebo hromadným názvem „Mystery“). Pro příklad uveďme některé knihy i u nás dříve hojně čteného **Edgara Wallace** (jako *The Green Archer*, 1923, česky *Zelený lučištník*, 1927), nebo hodnotnější romány **Daphne du Maurierové**. Nadpřirozené hrůzostrašné motivy mají klíčovou funkci také v některých románech Iris Murdochové, pocházející rovněž z Irska, a ještě více v prózách **Angely Carterové** (viz např. její sbírku povídek *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979). Pozoruhodné jsou pokusy amerického autora **Iry Levina**, který slučuje žánr horroru

² Neobyčejně zajímavě to dokládá názor soudobého francouzského autora markýze de Sade (1740-1814), který svými dlouho zakazovanými, výstředně erotickými romány (zvláště *Justine*, 1791) připojil k hrůzostrašným příběhům příbuzný, ale do perversity vystupňovaný námět krásné a nevinné dívky pronásledované nepřírodními krutostmi. V jednom ze svých esejů, věnovaném úvahám o románu (*Idées sur les romans*, 1800), obdivuje se Sade hrůzostrašným příběhům, zvláště Lewisově *Mnichovi* a románům paní Radcliffové, a vyslovuje obecnou úvahu: „Tento žánr ... se stal nevyhnutelným plodem revolučních otřesů, pociťovaných celou Evropou.“ Viz Mario Praz, *Úvod ke knize Three Gothic Novels (The Castle of Otranto, Vathek, Frankenstein)*, Penguin Books, 1968, str. 13-14.

s psychologickým románem, aby tak vyjádřil složitou reakci moderního člověka na problémy současné civilizace.

(podle Z. Stříbrného: *Dějiny anglické literatury I*, upraveno, zkráceno)



Otázky a úkoly

1. Definujte anglický černý román.
2. Uvedte dva interpretační okruhy románu Frankenstein.

1. **Gotický** nebo **hrůzostrašný** nebo **černý román** (Gothic novel, romance of terror, franc. roman noir, něm. Schauerroman), je román vzniklý v Anglii v 18. století, tedy v období preromantismu a romantismu. Vyznačuje se senzačními a exotickými příběhy, unikajícími do rytířského středověku, Skotska válečnických horalů, katolického románského Jihu nebo mohamedánského Východu, do divokých krajů a tajuplných hradů nebo zřícenin s podzemními labyrinty, do atmosféry nadpřirozených příšer a děsů.
2. Prvním interpretačním okruhem románu Frankenstein by mohla být otázka morální zodpovědnosti autora za jeho dílo. V průběhu literárních dějin vidíme, že autor je neodmyslitelně spjat se svým dílem a i za něj trestán, tudíž právně odpovědný je. Toto je patrné z příkladu G. Flauberta, Ch. Baudelaira, D. H. Lawrence a A. Ginsberga. Druhou otázkou, kterou Frankenstein vzbuzuje, je možnost zřeknutí se něčeho, co jsem vytvořil. Má člověk k tomuto rozhodnutí svobodu/právo?

Podoby evropského modernismu

(Proust, Woolfová, Lawrence, Joyce)

Doporučená literatura:

Pechar, J.: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Filosofia, Praha 1999.

Hilský, M.: *Modernisté*. Argo, Praha 2017.

Četba:

D. H. Lawrence: *Milenec lady Chatterleyové*

V. Woolfová: *Paní Dallowayová*

klíčová slova:

modernismus, proud vědomí, vnitřní monolog

Román v jeho tradiční podobě charakterizovalo vyprávění příběhu, jehož peripetie byly dány reakcemi určitých individualit na situace, do nichž jsou postaveny, přičemž tyto reakce byly vysvětlitelné z povahových rysů, kterými romanopisec své postavy vybavil; a tyto povahové rysy zůstávaly buďto stabilní v průběhu celého vyprávěného děje, nebo se pod vlivem zážitků proměňovaly; ale jak popisované reakce samy, tak i povahové proměny měly odpovídat určitým psychologickým zákonitostem. Odmítavý postoj k románu jako takovému, jak jsme se s ním mohli setkat například u Paula Valéryho a u André Bretona, vyplýval především z přesvědčení, že tyto psychologické zákonitosti, o které se výstavba románového děje opírala, nejsou ničím víc než určitými myšlenkovými konvencemi, které jen zastírají naprostou libovůli romanopiscovu. Jejich zpochybnění projevilo se však v době mezi oběma světovými válkami i v románové tvorbě samotné a bylo zároveň provázeno zproblematizováním obvyklých narativních postupů. Uprostřed stěží přehlédnutelné prozaické produkce dvacátého století chceme především těmito tendencím věnovat větší pozornost, neboť právě díla, v nichž se projevují, nám ukazují, co je pro myšlení tohoto století podstatné; proto také najdeme ostatně v těchto románových dílech zároveň i některé rysy, s kterými jsme se setkali už při analýze tvorby básnické.

V *Hledání ztraceného času Marcela Prousta* (1871-1922) se jistě setkáváme s pasážemi, v nichž motivy, jimiž je možno vysvětlit chování jednotlivých postav a které jsou předmětem vypravěčových úvah, se objevují v podobě alternativ, mezi nimiž nelze s definitivní platností rozhodnout. Tak například pro hrubost pana de Charlus ve chvíli, kdy mu jeho příbuzná představuje svého synovce, jsou tu uvedeny hned důvody tři: buďto tím chtěl zarazit pověsti o své homosexualitě a „okázale demonstrovat svoji lhostejnost vůči mladým lidem“, nebo se mu mladíkovo chování nezdálo dostatečně uctivým, anebo je také možné, že si agresivním chováním chtěl vytvořit výhodnou situaci pro pozdější kontakty, „*jak panovníci, kteří před zahájením diplomatické akce podpoří ji nejprve akcí vojenskou*“.³ Ale toto zdaleka není hlavní rys, jakým je tradiční pojetí románové psychologie u Prousta zproblematizováno, neboť romanopisec často podává u určitého projevu té které postavy i psychologické vysvětlení zcela jednoznačné, právě tak jako neváhá občas prozradit i ty myšlenky svých postav, které zůstaly nevyjádřeny. Podstatnější je fakt, že všechny tyto psychologické interpretace jednotlivých počínů mají sice vystihnout určité obecné zákonitosti lidské psychiky, ale pokud jde o poznání lidského jedince, vyúsťují vždy v stejnou základní nejistotu, neboť existence určitého duševního hnutí nevylučuje u téže osoby existenci duševního hnutí zcela protikladného, a čím detailnější je tato psychologická analýza, tím patrnější se stává, že v témž člověku mohou postupně přebírat vládu já navzájem velice odlišná.

Tato nejistota stává se nejzřejmější tam, kde právě z ní se rodí láska, která je podle Prousta „*možná jenom šířením virů, které rozvlíní duši následkem nějakého vzrušení*“,⁴ a tímto vzrušením je ovšem nejčastěji žárlivé podezření. Takto je v *Hledání* vylíčena historie vypravěčovy lásky k Albertině, a jako její předobraz i historie Swannovy lásky k Odettě. Víme dnes, že prožitková zkušenost, z níž byl čerpán materiál pro toto vyobrazení vztahu, v němž láska už už pomíjející ožívá vždy znovu s plnou silou, jakmile nějaký drobný fakt probudí opět vypravěčovu úzkostnou nejistotu, se týkala ve skutečnosti vztahu homosexuálního: některé prvky Albertininy historie připomínají osud Proustova mladého přítele a chráněnce, jehož smrti - zřítel se při sportovním letu aeroplánem - odpovídá v románu Albertinina smrt při pádu z koně. Tato transpozice měla podle autorova záměru umožnit, aby čtenář rozpoznal v jeho analýze to, co se týká právě tak vztahu heterosexuálního jako vztahu homosexuálního; homosexualita zůstává nicméně v díle ztělesněna v řadě jiných postav a hraje základní roli zejména v oddíle nesoucím název **Sodoma a Gomora**. Tragika homosexuála v době, kdy je homosexualita společností zavrhována, spočívá v tom, že dispozice, která není s to přizpůsobit se uznávané normě, „*i když může být provázena vysokými kvalitami mravními*“, působí na ostatní „*odpudivěji než neřesti, které takovým kvalitám přímo odporují, jako krádež, krutost, nepoctivost, a*

³ Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, čes. překl. J. Pechara, sv. IV, Odeon 1983, str. 62.

⁴ tamtéž, sv. V, Odeon 1985, str. 20

kteřé většina lidí chápe lépe, a tedy i spíše omluví“. Pro Prousta osobně nacházela pak tato tragika zvlášť palčivý výraz v tom, jakým způsobem poznamenávala jeho vztah k matce: odtud ona charakteristika „plemene, na němž spočívá prokletí a které musí žít ve lži a krivopřísežnictví“ jako „synů bez matky“, kteří jsou nuceni lhát vlastní matce „dokonce i ve chvíli, kdy jí mají zatlačit oči“. Na druhé straně ovšem právě prožitek utrpení je pro Prousta tím, z čeho se živí umělecké dílo, neboť nás „konfrontuje s pravdou, nutí nás brát věci vážně a vytrhá pokaždé všechny (...) plevel návyku, skepticismu, lehkomyšlnosti a lhostejnosti“; a právě proto je třeba přijmout i onu fyzickou škodu, kterou utrpení působí, „kvůli duchovnímu poznání, které nám přináší; nechme své tělo, ať se rozpadá, protože každá další částička, která se od něho oddělí, se připojuje, proměněna v cosi zářivého a čitelného, k našemu dílu“.⁵

První svazek Hledání ztraceného času (A la recherche du temps perdu), která má název **U Swannových** (*Du côté de chez Swann*), vyšel nedlouho před vypuknutím první světové války, a jeho vydání naráželo zprvu na nesnáze, neboť redakce Nouvelle revue française, které byl rukopis nabídnut, jej odmítla; a se stejným odmítnutím se jeho autor setkal i u dvou dalších vydavatelů, takže jej nakonec vydal v roce 1913 vlastním nákladem. Krátce poté dostává Proust dopis, v němž André Gide prohlašuje, že zamítnutí této knihy, za které byl „ke své hanbě hodně odpovědný“ a které bylo způsobeno chvatným čtením rukopisu, bylo „nejvážnějším omylem N. R. F.“, a vyznává se ze svého obdivu k tomuto dílu. Za spisovatelova života stačily pak vyjít ještě další tři svazky: **Ve stínu kvetoucích dívek** (*A l'ombre des jeunes filles en fleur*, 1918), **Svět Guermantových** (*Le côté de Guermantes*, 1920) a **Sodoma a Gomora** (*Sodome et Gomorrhe*, 1922). Zbývající část díla - **Uvězněná** (*La Prisonnière*), **Unikající**⁶ (*La Fugitive*) a **Čas znovu nalezený** (*Le temps retrouvé*) byla vydána až posmrtně.

Úspěch, který se rychle dostavil, vyplýval především z originality Proustova pohledu na duševní dění a Jacques Rivière prohlašuje v roce 1922 o autorovi *Hledání*, že „objevy, které učinil v lidském duchu a srdci, budou pokládány za objevy stejně závažné a téhož druhu jako objevy Keplerovy v astronomii, Clauda Bernarda ve fyziologii nebo Augusta Comta ve výkladu věd“. A lze v tomto díle zajisté najít i konkrétně intuitivní zpodobení toho, co našlo později svůj výraz v psychologickém poznání: tak například když je v něm líčen proces, kterým se vztah k objektu citové vazby uvolňuje jen tak, že si člověk postupně ve spojení s každou vzpomínkou na různé situace, jejichž součástí taková bytost byla, znovu a znovu uvědomuje její neexistenci. To je právě proces, který Freud označil výrazem „práce truchlení“ (Trauerarbeit) a který Proust popisuje v *Unikající* slovy: „Aby určitá bytost vnikla do

⁵ tamtéž, sv. VI, Odeon 198, str. 514.

⁶ Tento název odpovídá smyslu díla lépe než název *Uprchlá*, který se objevuje v českém překladu díla jen proto, že příslušný svazek byl takto anoncován ještě předtím, než byl překlad odevzdán nakladatelství.

našeho nitra, musela vzít na sebe určitý tvar, vpravit se do rámce času; protože se nám zjevovala jen postupně v jednotlivých chvílích, nemohla nám nikdy poskytnout současně ze sebe víc než jediný svůj aspekt, předložit nám víc než jedinou svou fotografii.“ A „toto rozdrobení nedává mrtvé jenom žít, mnohonásobuje ji. Abych se utěšil, byl bych musel zapomenout ne na jedinou, ale na nesčetné Albertiny. Když jsem dospěl k tomu, že jsem dokázal snášet žal vztahující se na to, že jsem ztratil jednu z nich, bylo nutné se vším začít znovu v souvislosti s jinou, se stovkou jiných.“⁷ Podobně přesně líčí Proust i to, co označuje jako „vynechávky srdce“ (*intermittences du coeur*), v souvislosti s vypravěčovou opožděnou citovou reakcí na smrt jeho babičky, reakcí, která se dostaví, teprve když určitý banální úkon evokuje situaci, která byla právě spjata s její přítomností.⁸ Ale tady všude, právě tak jako v mnoha jiných pasážích obsahujících psychologické postřehy obecně platné, máme co dělat právě s konkrétně intuitivním poznáním umělce, srovnatelné spíše s poznáním Shakespeara či Dostojevského než s poznáním vědce. A všechny tyto poznatky týkající se oné rozptýlenosti lidské bytosti v čase nacházejí své vyústění právě i v zkušenosti, která posléze vede k tomu, že vypravěč objevuje smysl svého života v umělecké tvorbě.

Rozhodující role přitom připadne úvaze o prožitcích afektivní paměti, té paměti, která se neredukuje na rozumové vědění o faktech vlastní minulosti, nýbrž dovoluje v souvislosti s nějakým smyslovým vjemem připamatovat si celou dávnou atmosféru a ono naše někdejší já, které k ní patřilo. S takovým prožitkem se setkáváme hned na konci první kapitoly Hledání, když chuť piškotového koláčku - „madlenky“ - namočeného do lipového odvaru způsobí, že vypravěče zaplaví blaživý pocit, díky němuž se mu životní převraty stávají „lhostejnými, pohromy neškodnými, krátkost života klamnou“.⁹ Když obrátí pozornost do svého nitra, podaří se mu nejenom rozpoznat, kdy v dávné minulosti zakoušel podobný chuťový dojem, ale současně s tím v jeho paměti ožije celá řada živých vzpomínek z oné doby: „A jako v té hříčce, při níž Japonci pro zábavu pouštějí do porcelánové misky s vodou kousky papíru do té chvíle beztvaré, které se, sotva jsou potopeny, roztáhnou a rozvinou, zbarví se, rozliší, promění v květy, v domy, v určité poznatelné osoby, právě tak teď všechny květiny v naší zahradě a v parku pana Swanna i lekníny ve Vivonne a lidé z vesnice, jejich malá obydlí a kostel a celé Combray s okolím, to vše nabylo pevných tvarů a vynořilo se, město i zahrady, z mého šálku čaje.“¹⁰

Pro Prousta - pokud můžeme v závěrečných úvahách jeho vypravěče spatřovat i výraz jeho vlastního stanoviska - neexistuje „jiná intersubjektivita než intersubjektivita umělecká“.¹¹ Stejně jako láska není s to skutečnou komunikaci mezi lidskými bytostmi vytvářet ani přátelství, „protože přátelé jsou

⁷ tamtéž, sv. VI, str. 70.

⁸ tamtéž, sv. IV, str. 158 ad.

⁹ tamtéž, sv. I., český překl. P. Voskovce, Odeon 1979, str. 54.

¹⁰ tamtéž, sv. I, str. 56.

¹¹ Deleuze, c. d. str. 55

přáteli jen v tom tichém šílenství, kterému propadáme v průběhu života a kterému se ostatně ochotně podvolujeme, ale o němž v hloubi své inteligence víme, že je jako omyl šílence, který by věřil, že nábytek žije, a rozmlouval by s ním“.¹² A Deleuze se právě v tomto bodě může Prousta dovolávat pro svoje pojetí myšlení, které není participací na oné univerzální dialektice, pojaté jako „Rozhovor mezi Přáteli, v němž se všechny schopnosti uplatňují ve shodě s vůlí a spolupracují pod předsednictvím Inteligence“.¹³ Pro pojetí myšlení, které se rozvíjí vždy jen donuceno k tomu konfrontací se znaky, jež se dožadují luštění, a v kterém nenachází výraz Logos filosofické tradice, nýbrž cosi, co může být v protikladu k němu označeno právě jako Antilogos. A ten, kdo se ztotožní s pohledem vypravěče Hledání, bude skutečně z díla čerpat tytéž podněty, jaké jsou rozvíjeny v určité části současné filosofie. Ale i ten, kdo nepřijme ono přesvědčení, že jediným mostem mezi navzájem oddělenými světy lidských bytostí může být tvořivý umělecký prožitek, bude s to - podobně jako V. Descombes - v Proustově díle se zaujetím sledovat, jak tu romanopiscova analýza „vynáší na světlo to, co dotud zůstalo neformulované, temné, implicitní a nepoznané“.¹⁴ Descombes zároveň charakterizuje moderní umění, tak jak je v Proustově díle reprezentováno postavami umělců včetně vypravěče, jako „mystickou cestu vlastní individualizace v světě“, a jeho sociologická analýza nachází v onom zvratu hodnot, jak k němu dochází v moderní literatuře, „právě to, co společenská skupina od umělce očekává“, neboť ten svým způsobem ztělesňuje to, co je pro skupinu posvátné, totiž individuální autonomii.¹⁵ To ovšem znamená poukázat na cosi, co Prousta spojuje s obecnějšími tendencemi literatury dvacátého století, tak jak je můžeme sledovat i v poezii.

Obrátíme-li nyní pozornost k anglické literatuře, k srovnání s Proustovým dílem nám dává podnět především dílo **Virginie Woolfové** (1882-1941). Rozdílnost uměleckého přístupu je ovšem patrná na první pohled: zatímco v Hledání ztraceného času vycházíme z perspektivy vypravěčovy, v jejích prózách, počínaje už prvními romány, jako je **Paní Dallowayová** (Mrs. Dalloway) z roku 1925, nebo novelou **K majáku** (To the Lighthouse) z roku 1927, máme před sebou vždy bezprostředně předváděnou pluralitu lidských vědomí. Střídavě sledujeme „proud vědomí“ té či oné postavy, aniž existuje nějaká sjednocující perspektiva. A jestliže pro Prousta metafora měla odhalovat především prožitkovou „esenci“ dvou odlišných životních okamžiků, zde slouží spíše k vystižení oněch vzájemných reakcí jednotlivých vědomí, které nenacházejí výraz v slovních projevech, nýbrž v prchavých a proměnlivých pocitech (po této stránce je tu už předjato něco, co bude později charakteristické pro uměleckou techniku Nathalie Sarrautové). V románě **Vlny** (The Waves) z roku 1931 jsou tyto reakce zachycovány formou zdánlivých vnitřních monologů, které i když jsou

¹² Proust, M.: Hledání ztraceného času sv. VI, cit. překl. str. 482.

¹³ Deleuze, c. d. str. 127.

¹⁴ Descombes, c. d. str. 90.

¹⁵ tamtéž, str. 320-321.

formulovány v první osobě, nereprodukuje to, co je jednotlivými postavami výslovně myšleno, ale metaforicky vyjadřují jejich citové postoje. Tak třeba dojmy plaché a do sebe uzavřené Rhody na plese: „Bodají mne miliony šípů. Bodá mne výsměch a pohrdání. Ráda bych vystavila svou hrud' bouří a radostně se zalykala pod náporu krupobití. Jsem zde však připíchnuta; jsem vystavena. Tygr vyráží. Jazyky mne šlehají svými biči. Jsou pohyblivé a neustávají; švihají do mne. Musím kličkovat a odrážet je lží. Kde je jaký škapulíř na tohle neštěstí?“¹⁶ Podobně metaforický je i výraz pocitů, jaké prožívá oslnující a v tomto oslnování se vyžívající Jinny, která je svým vnitřním ustrojením Rhodiným přímým protikladem: „Já jsem připravena. Vždy, když se dveře otevrou, volám: Víc! Avšak má obraznost jsou těla. Nic, co je mimo kruh, její vrhá mé tělo, si nejsem s to představit. Mé tělo jde přede mnou jak svítilna zšeřelou ulicí a vynáší jednu věc po druhé z temnot do prstence světla. Jste ze mne oslnění: mámím vás k víře, že toto je vše.“ A třetí ženská postava této knihy, Susan, která se cítí dobře jen mezi lidmi „kteří mnou byliny nebo prsty, plivají do ohně a štrachají se v papučích, jako můj otec“, reaguje na rozhovor, kterému je přítomna, způsobem, který lze rovněž zachytit jen obrazem: „Jediná řeč, které rozumím, jsou výkřiky lásky a záští, hněvu a bolesti. Tento hovor je svlékání stařeny, jejíž oděv se zdál patřit k ní, avšak nyní, když mluvíme, se ukazuje její zružovělá pokožka, její svrasklé ohanbí a těžká povislá prsa. Když mlčíte, jste zas krásní.“¹⁷

Je příznačné, jako roli hraje v této citové komunikaci s okolím představa těla: Ve chvíli, kdy se v ložnici rozjasňuje úsvitem, Jinny zakouší, jak se její tělo „zpevňuje a růžoví, žlutne, hnědne“; „mé tělo teď taje; jsem rozkrytá, jsem průsvitná,“ cítí Rhoda ve chvíli samoty.¹⁸ Nápadné je to zejména u ženských postav knihy (ta líčí v několika časových záběrech životy tří spolužáků a tří spolužaček od jejich prvních školních let až do stáří). A i když každá z postav má svůj odlišný postoj k životu a k druhým - postoj, který je vyjádřen i určitými leitmotivy vracejícími se v jejich „vnitřních monologech“, podobně jako u Prousta je tu nicméně jednota já zpochybněna.

Jestliže je v prózách Virginie Woolfové zdůrazněna jedinečnost prchavého okamžiku, je tu zároveň i stejně intenzivní představa propojení minulosti a přítomnosti. Onen pocit, kterému dává výraz Louis, když cítí svůj vlastní život jako pokračování minulých existencí, se proměnil v díle Woolfové i v téma humorně fantastické prózy, kterou v roce 1928 vydala pod názvem Orlando a jejíž hrdina, nepodléhající smrti, prochází staletími střídavě jako muž i jako žena. Autorce to dává především příležitost zachytit v parodickém obraze postupné proměny společenských mravů, ale zároveň i dát humorně symbolický výraz oné mnohosti lidských já uvnitř téže lidské bytosti: „...tyhle naše já, z nichž se skládáme a jež leží jedno na druhém jako talíře navršené na ruce číšníka, mají své vazby jinde, mají

¹⁶ Woolfová, V.: Vlasy, čes. přek. M. Pokorného, nakl. Marie Chribkové 1997, str. 69.

¹⁷ tamtéž, str. 84, 85

¹⁸ tamtéž, str. 35, 37

své vlastní sympatie, konstituce a práva, takže jedno přijde, jen když prší, jiné pouze do pokoje se zelenými záclonami, jiné, jestliže tam není paní Jonesová, jiné, když mu přislíbíte sklenku vína a tak dále, neboť každý si může odvodit ze své vlastní zkušenosti ty různé podmínky, jež s ním jeho různá já uzavřela - a některé jsou natolik směšné, že se o nich nelze tiskem ani zmínit.“¹⁹ A spolu s tím vystupuje i nesouměřitelnost prožívaného času s časem odměřovaným hodinami a kalendářem, neboť i když některým lidem „se tak nějak daří synchronizovat těch šedesát či sedmdesát různých časů, které zároveň odbíjejí v každém normálním lidském systému“, z ostatních „jsou někteří mrtví, i když chodí mezi námi; někteří se ještě nenarodili, třebaže procházejí různými životními údobími; jiní jsou staří stovky let, byť o sobě tvrdí, že je jim šestatřicet. ... Neboť je to obtížná záležitost - tohle sledování času; nic je nerozruší rychleji než styk s některým uměním.“²⁰

V románě Paní Dallowayová má prožívaný čas, spjatý s vědomím jednotlivých postav, svoji protiváhu v čase veřejném, jehož intervaly jsou signalizovány odbíjením věžních hodin, a celý děj knihy - tak jako děj poslední novely Virginie Woolfové **Mezi akty** (Between the Acts, posmrtně 1941) - se rozvíjí v jediném dni. V novele K majáku se setkáme sice znovu se soustředěním děje do velmi krátkého časového úseku, ale tyto časové úseky jsou tu dva, a v desetiletém mezidobí tři z osob, které vystupují v první části, zemřely. A podobně je i ve Vlnách vnitřní dění postav zachyceno v několika krátkých záběrech oddělených delšími časovými intervaly; plynutí času nachází tu zároveň symbolický výraz v lyrických intermezzech, líčících mořskou scenérii v různých fázích dne.

Viděli jsme na románu Vlny, jakou roli v něm hraje prožitek umělecké tvořivosti, a to právě ve vazbě na tvorbu literární (podobně by tuto roli bylo možno sledovat i v novele Mezi akty, zatímco v novele K majáku reprezentuje takový prožitek pouze malířka Briscoová). A jestliže postoj, který je v této knize permanentně zaujímán Bernardem, spočívá v úsilí „nalézt nějakou dokonalou větu, která právě tomuto momentu přesně padne“, ²¹ setkáváme se tu s něčím, co je charakteristické i pro poetiku autorky samotné. „Stvořil jsem tisíce příběhů; nespočetné notesy jsem zaplnil větami, jejichž čas přijde, až naleznu skutečný příběh, ten jeden příběh, k němuž všechny ty věty směřují,“ uvažuje Bernard, ale tato úvaha vyúsťuje v nezodpovězenou otázku: „Ale co jsou příběhy? Hračky v mých rukou, bubliny z mých úst, jeden prsten prostoupivší druhým. A někdy upadám v pochybnost, zda příběhy vůbec existují.“ A v závěrečné partii románu: „Nejsou-li však žádné příběhy, jaký tu může být konec, či jaký začátek? Možná že život nepřipouští zacházení, jehož se dopouštíme, když se jej snažíme prodat.“ Těsně před samým koncem knihy se Bernard dokonce loučí - tváří v tvář pomalu se blížící smrti - i s tím, co charakterizovalo jeho celoživotní vztah ke skutečnosti: „Chvála bohu za

¹⁹ Woolfová, V.: Orlando, čes. překl. K. Hlinské, nakl. Argo 1994, str. 197

²⁰ tamtéž, str. 195

²¹ Woolfová, V.: Vlny, cit. překl. str. 45

samotu, jež odstraní tlak pohledu, prosebnost těla, a zažene potřebu lží a vět. ... S větami jsem skončil.“ Tady právě narážíme na nejpodstatnější rozdíl mezi Virginií Woolfovou a Proustem. Jestliže Proust přijímá ono osamocení každého lidského vědomí, a jedině v umění vidí možnost, jak lze alespoň někdy zahlédnout to, co tvoří samu podstatu každé jednotlivé lidské bytosti, takže dokonce i přátelství je pro něho jen pošetilou iluzí, pro Woolfovou je sama chvíle přátelského porozumění rovnocenná tomu, oč jde v umělecké tvorbě: „Sešli jsme se (ze severu, z jihu, ze Susaniny farmy, z Louisovy obchodní síně),“ uvažuje Bernard při oné schůzce, která tvoří obsah jednoho z oddílů knihy, „abychom stvořili jednu věc, nikoli trvalou - vždyť co přetrvá? - avšak viděnou naráz mnoha očima.“²²

Woolfová byla ústřední postavou toho, co je v historii anglické kultury známo jako bloomsburyská skupina - **Bloomsbury Group** -, označovaná tak podle londýnské čtvrti, v níž bydlela spolu se svým bratrem a sestrou a kde se týdně scházela skupinka přátel, kteří sehráli významnou roli v anglickém intelektuálním životě. Uplatnili se v různých jeho sférách, od literatury - tu zde vedle této spisovatelky reprezentoval **E. M. Forster** (1879-1970), autor románu **Cesta do Indie** (*A Passage to India*, 1924), a **Lytton Strachey** (1880-1932), autor biografické knihy o královně Viktorii a historického eseje o královně Alžbětě a Essexovi - přes výtvarné umění a uměleckou kritiku (Rogers Frye) až po ekonomii (J. M. Keynes). Spolu se svým manželem vytvořila tu Woolfová také významné nakladatelství (The Hogarth Press), v němž vyšly i anglické překlady prací Freudových. To, co tyto přátele spojovalo, byla především kritika patriarchální morálky viktoriánského období, s jejím kultem rodiny, v níž byla ženě přisouzena role pokorné strážkyně domácího krbu, a celého odpovídajícího životního stylu. Toho stylu, který je v Orlando popisován jako reakce na změnu klimatu, k níž dochází v devatenáctém století: „Vlhko zalezlo i dovnitř. Lidé cítili chlad v srdcích; vlhko v mysli. V zoufalé snaze schoulit své city někam do tepla stíhala jedna lest druhou. Láska, narození a smrt se halily do celé řady pěkných vět. Obě pohlaví se od sebe čím dál tím víc odtahovala. Nic se nesmělo říkat otevřeně. Na obou stranách se vytrvale praktikovaly různé vytáčky a zastírání. A zrovna tak jako břečťan a jiné věčné zelené rostliny bujely ve vlhké zemi venku, stejná plodnost se projevila uvnitř. Život průměrné ženy byl nepřetržitým sledem porodů. Vdala se v devatenácti a do třiceti měla patnáct či osmnáct dětí; neboť se hojně vyskytovala dvojčata.“ Proměna, která se projeví i rolí, jaká začne připadat onomu symbolu nerozlučného manželského svazku, kterým jsou snubní prsteny: „Snubní prsteny byly prostě všude. (...) Zlaté či z nepravého zlata, tenké, tlusté, obyčejné, hladké, matně zářily na každé ruce.“²³ K zásadám, které platily v bloomsburyské skupině, patřila naproti tomu naprostá volnost erotických vztahů. Nicméně postoj k viktoriánskému životnímu stylu nebyl u Woolfové prost jisté nostalgie, a

²² tamtéž, str. 94, 172, 190, 82, 178, 156, 150.

²³ Woolfová, V.: Orlando, cit. překl. str. 146 a 154.

celá jeho složitost našla výraz v románu *K majáku*, jehož hrdinka, paní Ramsayová, je právě ztělesněním oné nikdy neutuchající láskyplné péče objímající široce rozvětvenou rodinu i s jejími přáteli a návštěvníky, a ovšem i s oním naivně bezmocným a hýčkaným reprezentantem patriarchální vlády, jímž je její muž. A pocit, z něhož vyplývá toto její harmonizátorské úsilí, není nijak odlišný od pocitu, který jsme mohli vysledovat i u některých postav *Vln*: je to pocit, o kterém je „zbytečné mluvit“, neboť se o něm nedá nic říct, který je něčím, co se nějak vznáší nad nimi všemi: „Snad to nějak souvisí, napadlo jí (...), s věčností; už předtím, odpoledne, měla podobný pocit, při jiné příležitosti: že všechno nějak souvisí, nějak trvale souvisí - totiž tak, že je tu cosi, co vůbec nepodléhá změně a co (pohlédla do okna, v němž se vlnily odrazy světla) prozařuje tím plynulým, pomíjivým, přízračným, jako rubín.“²⁴ A přes všechnu ironii, s níž jsou v této novele zachyceny názory, o které se opírá životní styl této rodiny, dostává se nicméně v onom obraze, který v druhé části předvádí její pozůstalé členy o řadu let později, už po smrti paní Ramsayové, a v době, jejíž životní styl se od základů změnil, k slovu i jistá nostalgie, nacházející výraz také v ambivalentním vztahu, jaký k jejímu manželovi mají jeho děti, zejména onen James, který se vnitřně tak vzpouzí proti jeho despotismu, ale s kterým se loučíme ve chvíli, kdy zarputile skrývá svoji radost z toho, že se mu dostalo otcovy pochvaly.

Je pochopitelné, že bloomsburyská skupina zaujímala odmítavý postoj k tradičnímu vypravěčství, jak je reprezentovali John Galsworthy (jeho *Sága rodu Forsytů*), Arnold Bennet (1867-1931), který na rozdíl od Galsworthyho, líčícího prostředí vysoké buržoazie, situoval své prózy do prostředí nižšího měšťanstva (například v trilogii *Rodina Clayhangerů*, *The Clayhanger Family*, souborně 1925) a H. G. Wells, který vedle utopických románů psal společensky kritikou prózu v duchu tradičního realismu (například *Příběh pana Pollyho*, *The History of Mr. Polly*, 1910). Ale estetické názory této skupiny narážely zároveň na opozici i v řadách vorticistů, kteří v ní spatřovali jakýsi „výlučný snobský klub“.²⁵ A jestliže **H. D. Lawrence** (1885-1930) zaujímal k viktoriánské morálce podobně odmítavý postoj jako intelektuálové z Bloomsbury, tento jeho postoj byl ve své motivaci nicméně zásadně odlišný, a jeho zobrazení prostředí povrchní a prázdné literární bohémy, jak je nacházíme na počátku jeho románu **Milenec Lady Chatterleyové** (*Lady Chatterley's Lover*, 1928), bylo zaměřeno právě proti nim. Jeho vitalistická kritika konvencí mrzačících spontaneitu erotického života je právě ostře protiintelektualistická: „*Představuji si lidské tělo jako plamen svíce,*“ napsal v jednom ze svých dopisů, „*jako plamen svíce, vždy vzpřímený a prýstící: intelekt je jenom světlo vrhané na věci kolem.*“²⁶ Jeho kult osvobozené tělesnosti, v níž vidí podmínku toho, aby byla překonána omezenost „stabilního

²⁴ Woolfová, V.: *K majáku*, cit. překl. str. 95.

²⁵ Tato stanoviska charakterizuje M. Hilský v knize *Modernisté*, Torst 1995, str. 162 ad.

²⁶ V dopise E. Collingsovi, citováno in: Hilský, M.: *Modernisté*, c. d. str. 199.

ega“, tohoto falešného vědomí o sobě samém, je tu základem jakési přírodní mystiky, která proti průmyslové civilizaci staví víru v obrodu harmonického vztahu k lidem i k celému kosmu. Ve svém pojetí sexu jako posvátné životní síly, zůstával v podstatě, jak konstatuje M. Hilský ve své analýze Lawrencova díla, „velkým anglickým moralistou a puritánem“. To nebránilo tomu, aby jeho díla vyvolávala pohoršení soudobé veřejnosti: už jeho druhý román **Duha** (The Rainbow) byl v roce 1915 postižen úředním zákazem a román **Milenec Lady Chatterleyové**, v němž při líčení erotických prožitků použil výrazů do té doby tabuizovaných a který vydal vlastním nákladem v malé florentské tiskárně, mohl vyjít v Londýně až v roce 1960 a jeho publikace se stala vzápětí předmětem soudního procesu. Jak se jeho životní postoje utvářely v konfliktu s prostředím, v němž vyrůstal, naznačuje jeho první román **Synové a milenci** (Sons and Lovers, 1913), který je ve značné míře autobiografií. Autobiografické prvky je ostatně možno odhalit v celé jeho románové tvorbě, včetně románu **Ženy milující** (Women in Love, 1920), který autor pokládal za své nejlepší dílo. Slabiny jeho protiintelektualistického vitalismu začaly být ovšem brzy patrné (značnému zájmu se se nicméně začal znovu těšit v padesátých a šedesátých letech, aby pak počínaje sedmdesátými lety převládly ve vztahu k němu spíše postoje kritické). Nebylo také nijak obtížné rozpoznat, že vztah mezi mužem a ženou odpovídá u něho - navzdory jeho ostrým výpadům proti viktoriánské morálce - v podstatě jistému konzervativnímu stereotypu, jak konstatuje třeba K. Milletová, když píše, že Lawrence ve svých románech „prostřednictvím ženského vědomí sděluje mužskou představu o sexu a sexuálním aktu“. ²⁷ V podstatě lze také říci, že přes všechny náboj romantického lyrismu a symbolický smysl, který jednotlivé tematické prvky dostávají v souladu s jeho přírodně mystickým pojetím, se jeho romány neodlišují podstatně od tradičního typu narativní prózy.

Dílo, které představuje v anglické literatuře nejradikálnější zproblematizování tradiční románové formy a které zároveň v protikladu k tvorbě bloomsburyské skupiny vstřebává do sebe četné lidové prvky jazykové i tematické, nevzniklo na anglické půdě: je jím román **Odyseus** (Ulysses), který vyšel poprvé v Paříži v roce 1922 a jehož autorem je Ir **James Joyce** (1882-1941). V této době má už za sebou - kromě jednoho dramatu a básní (sbírka Komorní hudba, Chamber Music, 1907) - dvě prozaické knihy: soubor povídek **Dubliňané** (Dubliners, 1914) a román Portrét umělce v jinošských letech (časopisecky 1914-1915, knižně 1916). A má za sebou především také rozchod se svým irským domovem a s náboženstvím, v němž byl vychováván (v jezuitských školách a na katolické univerzitě). Kniha Dubliňané, jejíž povídky připomínají povídkovou tvorbu A. P. Čechova - třebaže v době, kdy tuto knihu psal, Joyce podle svého tvrzení Čechova ještě nečetl -, nemohla v Irsku vůbec vyjít, natolik byla v rozporu s tendencemi k idealizaci dublinského života. V Portrétu umělce najdeme právě i zdůvodnění jeho rozchodu s irským prostředím: „Když se v naší zemi zrodí lidská duše,“ říká tu hrdina

²⁷ Milletová, K.: Sexual Politics. Citováno in: Hilský, M.: Modernisté, c. d. str. 219

knihy Štěpán Dedalus, do něhož autor promítá vlastní zážitky i myšlenky, „rozhodí přes ni sítě, aby nelítala. Hovoříš mi o národnosti, jazyku, náboženství. Pokusím se z těch sítí vymanit.“ A příčiny této situace vidí Štěpán v irské historii: „*Moji předkové odhodili svůj jazyk a přijali jiný. (...) Dali se podrobit hrstkou cizinců. Myslíš, že budu jejich dluhy platit svým životem a svou osobností?*“²⁸ Jeho rozchodu s katolickou vírou přechází krize spjatá s prvními erotickými zkušenostmi, po nichž se musí vyrovnávat s onou představou hříšnosti, kterou bigotní školní výuka - nešetřící obrazy pekelných hrůz - tento zážitek zatížila a kterou jezuitské duchovní exercicie v něm na čas znovu ožíví. A rozchod sám je zdramatizován konfliktem s matkou, když Štěpán odmítá splnit její přání, aby šel k přijímání, a to proto, že se bojí onoho pochodu, který by byl vyvolán v jeho duši „falešným holdem symbolu, za nímž se kupí dvacet století autority a úcty“. Rozhodnut nesloužit už tomu, v co nevěří, „ať už si to říká domov, vlast nebo církev“, zaměřuje se na to, „objevit životní nebo umělecký způsob, jak se duševně projevit s naprostou svobodou“. A je přesvědčen, že právě takto může nakonec naplnit i ve vztahu k vlastnímu národu svoje pravé poslání, jak to říká na samém závěru knihy záznam v jeho deníku: „Pomilonté jdu prožít skutečnost a v duševní kovárně ukout nestvořené svědomí svého národa.“²⁹

Štěpán Dedalus, který byl hrdinou Portrétu (a jehož jméno tu symbolicky připomíná postavu řecké mytologie, onoho „jestřábiho člověka stejného jména, který na proutěných křídlech ulétl ze zajetí“),³⁰ je i jednou z trojice hlavních postav Odyssea.

V Odysseovi má už Štěpán za sebou první pokus o odchod z Irska; vzpomínka na něj se objevuje v jeho vnitřním monologu spolu s opětnou evokací symboliky jeho příjmení: „*Bájný vynálezce, sokolí muž. Rozlétl ses. Kam? Newhaven-Dieppe, cestující v podpalubí. Paříž a zpátky. (...) Mořem ztřísněný, padlý, zvalený.*“³¹ Opět v Dublinu, vede nyní život bohémského literáta. A tak jako v Portrétu, i zde se dostává výrazu jeho pojetí umění, ale formou silně zabarvenou parodickými a sebareparodickými rysy. Pro Štěpánovy někdejší estetické úvahy byla východiskem - v souladu s výukou, jaké se mu dostávalo na katolických školách - filosofie Tomáše Akvinského a Aristotela, tedy v podstatě „mnišská učenost, z jejichž pojmů se snaží ukout estetickou filosofii století, v němž žije“, jak to sám formuluje ve svých myšlenkách.³² To, co z těchto zdrojů přijímá, je především poznání, že způsob, jakým je definováno estetické vnímání, je odlišný od mravního hodnocení - rozlišování dobra a zla se váže na citová hnutí touhy a odporu - a umění, která tyto city vzbuzují, jsou „umění nepravá“, která Štěpán charakterizuje také jako umění „pornografická nebo didaktická“.³³

²⁸ Joyce, J.: Portrét umělce v jinošských letech, čes. překl. A. Skoumala, Odeon 1983, str. 237

²⁹ tamtéž, str. 282, 286, 285 a 293/45

³⁰ tamtéž, str. 261

³¹ Joyce, J.: Odysseus, Odeon 1976, str. 197

³² Joyce, J.: Portrét umělce v jinošských letech, cit. překl. str. 211

³³ tamtéž, str. 239

Pasáž zachycující debatu o Shakespearovi obsahuje klíčový motiv nezbytný pro pochopení Joyceova díla. Je jím zásadní odmítnutí role, jaká je přisuzována vztahu otcovství a synovství: otcovství je pro něho pouze „právní fikcí“, neboť „kdo je otcem syna, aby syn miloval jeho a on syna?“ Odtud na jedné straně psychologická interpretace (týkající se právě jen lidské osobnosti básníkův), podle níž se v slovech ducha promlouvajícího k Hamletovi odráží dramatikův rozporuplný vztah k vlastnímu synovi, a odtud pak na druhé straně tvrzení, že ten, kdo napsal Hamleta, „nebyl už otcem svého syna, nýbrž nejsa už synem, byl a cítil se otcem celého plemene“, dokonce i „otcem svého děda“. Jestliže toto pojetí postoje, z něhož se rodí umělecké dílo, vylučuje náboženský vztah k Bohu-otci - Joyceovy blasfémie jsou právě obdobou jeho bolestně pociťovaného vyvázání ze vztahů založených na fyzickém příbuzenství - zahrnuje nicméně jiný prvek charakteristický pro křesťanský životní postoj: pocit spoluzodpovědnosti za provinění lidí na lidském rodu. Toť onen „prvotní hřích“ jakožto „hřích spáchaný jiným, jehož hříchem také on zhřešil“, jak je o tom řeč na Shakespearově náhrobku a jak se to také „v neskonale rozmanitosti ... vyskytuje všude ve světě, který stvořil“.³⁴ I tady mluví Štěpán nejen o Shakespearovi, ale i o sobě samém: jak by také umělec mohl nepociťovat tuto spoluvinu za celý lidský rod, když všechny jeho vášně i zločinná hnutí zakouší ve svém vlastním nitru?

Právě z hlediska tohoto odmítání vztahů pokrevního příbuzenství je třeba chápat i smysl oné základní osnovy Joyceova románu, která má připomínat osnovy Homérovy Odyssey: tato souvislost je na jedné straně výrazem oné univerzality, k níž směřuje každé umělecké dílo jako takové, ale současně v sobě má určitý smysl parodický, kterým se čelí právě jakékoli tendenci zaštitit se autoritativní tradicí, tendenci, která svým způsobem odpovídá autoritě odvozované od pokrevních svazků. Jde o podobné propojení dvou zdánlivě protikladných postojů, jaké vyznačovalo i Štěpánův vztah k Shakespearovi. A tak tím, kdo u Joyce přejímá roli ithackého hrdiny, je dublinský inzertní akvizitér židovského původu Bloom jako dokonalý představitel prostého lidství v jeho nejbanálnějších životních projevech, a namísto mnohaletého bloudění po mořích odvíjí se tu jeden den Bloomova putování Dublinem - do redakce novin, pro něž shání inzerenty, do dublinské hospody a do porodnice, kde jeho přítelkyně právě rodí; v porodnici se ocitá na večírku mediků a zde se setkává i se Štěpánem (jehož duševní osamocení může připomínat situaci Odysseova syna v době jeho bloudění po moři). Spolu s celou touto společností odejdou pak oba do dublinského bordelu, kde nakonec opilý Štěpán rozbije lampu, uteče a venku je zbit vojáky, kteří se cítí dotčeni jeho poznámkami o anglickém králi. A Bloom, který se ho ujme a odvede ho na noc k sobě, sehrává tak jakousi otcovskou roli; úloha Penelopy tu připadá Bloomově manželce Molly, jejíž milostné avantýry nebrání tomu, aby

³⁴ tamtéž, str. 195, 199.

představovala svým zakotvením v pozemské realitě podobně pevný bod jako neochvějně věrná manželka trojského hrdiny.

Co znamenají tyto analogie s mytickým světem řeckého eposu, analogie, které Joyce záměrně vytváří i mezi epizodami Homérovy básně a kapitolami svého románu, takže například Odysseovu pobytu u kouzelnice Kirké tu odpovídá zastávka v bordelu a Bloomovu příchodu domů Odysseův návrat na Ithaku? Vztah mezi mýtem a fikcí v moderní literatuře se stal předmětem analýzy **Franka Kermode** v jeho knize **Smysl zakončení** (The Sense of an Ending). Mýtus je pro něho charakterizován tím, že je v něm imaginativní výtvor chápán jako něco reálného, a takovéto směřování fikce a reality vedlo v moderní době k ožiování apokalyptického pojetí dějin a k nazírání na přítomnost jako na období krize, jejíž řešení bylo pak spatřováno v radikální společenské změně (v anglickém modernismu se to projevilo hlavně dočasnými sympatiemi s fašismem, které se v určité chvíli projevily u Eliota stejně jako u Yeatese). A právě v Joyceově románu spatřuje Kermode jistou protiváhu těchto tendencí stírat rozdíl mezi mytickým paradigmatickým a skutečností, jak je nachází v dílech jeho současníků: „Odysseus jako jediný z těchto velkých děl studuje a rozvíjí napětí mezi paradigmatickým a realitou, ukazuje rezistenci faktu vůči fikci, stvrzuje lidskou svobodu a nepředvídatelnost oproti zápletkám.“ Slovem „plot“, „zápleтка“, je tu označována ona fiktivní dějová konstrukce, která pojímá čas právě jako něco, co směřuje k určitému závěru. A jestliže krize, na níž je zápleтка založena, je v rovině umělecké fikce jakousi oslabenou obdobou onoho apokalyptického konce dějin, v který věřilo středověké lidstvo a který byl spjat s představou Dne konečného rozhodnutí, onen den, který popisuje Joyce (neboť celý román se odehrává v čtyřiaadvaceti hodinách) a který je plný náhodnosti, představuje právě „krizi ironicky traktovanou“. Eliot v Joyceově díle obdivoval příklad modernizace mýtu: podle Kermode bychom naopak „mohli položit otázku, jestli jednou z předností této knihy není *nepřítomnost* mytologizace“. A právě s tímto kritickým postojem k mýtu spojuje i fakt, že Joyce nebyl nikdy jako někteří z jeho současníků „přitahován intelektuálními příležitostmi nebo formální elegancí fašismu“.³⁵

V souvislosti s onou „otcovskou rolí“, kterou Bloom v závěru románu nakrátko hraje vůči Štěpánovi, není náhodný ani fakt, že Bloom je právě pokřtěným židem, a jako takový někým, kdo v jistém smyslu zaujímá v irském prostředí podobně problematické postavení jako Štěpán sám; proto také může být jeho jednodenní putování Dublinem přirovnáváno k bloudění Odysseovu. Antisemitské postoje se v románu opakovaně odrazí. Tak třeba hned bodrý ředitel školy, kde mladý Dedalus nyní vyučuje, o židech „smrtelně vážně“ prohlašuje: „Zhřešili proti světlu (...). Tma jim hledí z očí. A proto jsou dnes poběhlíky na zemi.“ A Štěpánovy myšlenky komentující tato slova odrážejí naproti tomu pocit vnitřní

³⁵ Kermode, F.: The Sense of an Ending, Oxford University Press, 1966, str. 113-114.

spřízněnosti s těmito odvěkými exulanty: „Jejich oči znají léta putování, a trpělivé, znají tělesná příkoří.“³⁶

Román střídá především různé techniky zachycující proud vědomí, v němž se určitým myšlenkovým motivům dostává často jen aluzivního výrazu formou jednočlenných vět. Ale najdeme tu například i kapitolu, která s jednotlivými tematickými prvky pracuje způsobem, jakým hudební prvky zpracovává fuga. Ve scéně z bordelu jsou pak pocity Bloomovy předvedeny formou halucinovaných dramatických scének následujících za sebou v rychlém sledu a předvádějících v groteskní scénografii všechny komplex, z nichž se živí jeho pocity viny. A závěrečný vnitřní monolog Molly Bloomové tvoří posléze jedinou nečleněnou větu, v níž se obráží skrze změt jejích vzpomínek, zejména vzpomínek na milostné prožitky, přitakání k životu v celé jeho nahodilé proměnlivosti: „Usíná,“ říká o ní Michel Butor, „s lyrickým přitakáním skutečnosti; tato kniha, o níž bylo příliš unáhleně řečeno, že znamená jen destrukci, končí totiž trojnásobným ano; je však jisté, že Molly je jediná postava knihy, která je mohla pronést.“³⁷

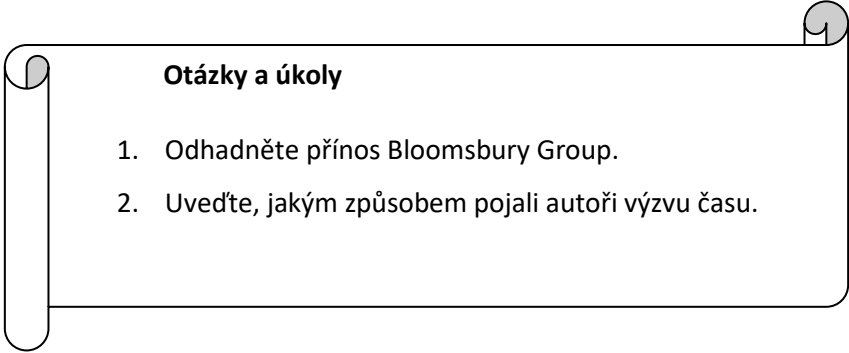
Od roku 1922 věnuje se Joyce práci na díle, jehož ukázky uveřejňoval zprvu časopisecky a které vyšlo posléze v roce 1939 pod názvem **Plačky nad Finneganem** (Finnegans Wake). Celý rozsáhlý text představuje jakýsi volný proud snových asociací, v němž jen místy prosvítá cosi jako příběh, jehož postavy ovšem mění ustavičně svá jména i své zařazení časové a místní. Přitom postava, která se tu objevuje pod jménem Shem (různě obměňovaným), představuje zároveň i karikovaný obraz Joyce samotného. Ale snové metamorfózy se netýkají jen postav a jednotlivých motivů: zasahují i samotný slovní materiál, neboť slova anglického jazyka jsou tu deformována vzájemným splýváním i kontaminacemi se slovy jiných jazyků.

„Je to na pohled chaos,“ říká o této knize Michel Butor, „a do nitra jeho uspořádání může každý vniknout vlastními cestami.“ I kdyby někdo měl všechny ty jazykové znalosti, které Joyce při tvorbě tohoto textu uplatnil, „nemohly by se mu v duchu současně uplatnit všechny asociace, jež z těchto vět vyplývají“.³⁸ A jde ovšem také o knihu, která může být čtena jen v jazyce, v kterém byla napsána, i když nechyběly pokusy o překlad jednotlivých úryvků, ba existuje dokonce třeba i její kompletní překlad francouzský: spíše než o překlady v pravém slova smyslu běží pak ovšem o analogické jazykové kreace, jejichž srozumitelnost bude přitom závislá na komentáři, tak jako se ostatně bez komentáře neobejde ani četba originálu.

³⁶ tamtéž, str. 40

³⁷ Butor, M.: Malá předběžná průzkumná plavba archipilem Jamese Joyce, čes. překl. J. Vladislava in: Butor, M.: Repertoár, Odeon 1969, str. 224

³⁸ tamtéž, str. 228-229.



Otázky a úkoly

1. Odhadněte přínos Bloomsbury Group.
2. Uvedte, jakým způsobem pojali autoři výzvu času.

1. **Bloomsbury Group** - je literární skupina, která je takto označovaná podle londýnské čtvrti, v níž bydlela spolu se svým bratrem a sestrou Virginie Woolfová a kde se týdně scházela skupinka přátel, kteří sehráli významnou roli v anglickém intelektuálním životě. Uplatnili se v různých jeho sférách, od literatury - tu zde vedle této spisovatelky reprezentoval **E. M. Forster** (1879-1970), autor románu **Cesta do Indie** (*A Passage to India*, 1924), a **Lytton Strachey** (1880-1932), autor biografické knihy o královně Viktorii a historického eseje o královně Alžbětě a Essexovi - přes výtvarné umění a uměleckou kritiku (Rogers Frye) až po ekonomii (J. M. Keynes). Spolu se svým manželem vytvořila tu Woolfová také významné nakladatelství (The Hogarth Press), v němž vyšly i anglické překlady prací Freudových. To, co tyto přátele spojovalo, byla především kritika patriarchální morálky viktoriánského období, s jejím kultem rodiny, v níž byla ženě přisouzena role pokorné strážkyně domácího krbu, a celého odpovídajícího životního stylu.
2. „Cítím, že čas zběsile utíká jako film. Snažím se ho zastavit. Nastavuji mu své pero. Snažím se ho připíchnout na místo.“ V. Woolfová, 22. ledna 1922
Joyceův *Odyseus* a *Paní Dallowayová* V. Woolfové jsou romány, které se odehrávají během jediného dne. Pro modernisty je příznačné potlačení děje, případně absence uceleného příběhu.

Existencialismus. Malraux, Camus, Sartre.

Doporučená literatura:

J. Pechar: Dvacáté století v zrcadle literatury.

W. Janke, *Filosofie existence*. Mladá fronta, Praha 1995.

J. Kossak, *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. Svoboda, Praha 1978.

Četba:

J.-P. Sartre: Zed'

A. Camus: Cizinec, Caligula

klíčová slova:

filosofie existence, absurdita, mezní situace, náhoda, antihrdina

„Svoboda je volbou našeho bytí. Tato volba je absurdní.“ J.-P. Sartre

Mezi autory, v jejichž tvorbě hrál vztah k náboženství podstatnou roli, řadíme i **André Malrauxa** (1901-1976), u něhož je východiskem tvorby to, co Nietzsche označoval jako „*smrt Boha*“. V knize, kterou publikuje pod titulem **Pokušení západu** (La Tentation de l'Occident) v roce 1926 a která má formu korespondence mezi dvěma mladými muži, konfrontuje myšlení vzdělaného Orientálce přitahovaného evropskou civilizací a myšlení Evropana: pro druhého z nich představuje doba, v níž žije, vyústění procesu, v němž „*evropský duch, aby zlikvidoval Boha a poté, co ho zlikvidoval, zničil všechno, co se mohlo stavět do protikladu k člověku*“.³⁹ Výsledkem je nihilismus charakterizovaný tím, že „*neexistuje ideál, kterému bychom se mohli obětovat*“, neboť i když vůbec nevíme, co je pravda, známe nicméně dobře lež všech ideálů. Proto také v protikladu k nim někdejší víra v Boha může být evokována s jistou nostalgií: „*Jistě, existuje vyšší víra: ta, k níž nás zvou všechny vesnické kříže, a stejné kříže, které se tyčí nad našimi mrtvými. Je láskou, a je v ní smír.*“ Ale A. D. (pisatel dopisu je označován pouze iniciálami) ihned dodává: „*Nikdy ji nepřijmu; nesnížím se k tomu, abych od ní žádal zklidnění, k němuž mě vybízí moje slabost.*“ A tak to, co zbývá, je právě jen „*pohyblivý obraz sebe*“

³⁹ Malraux, A.: *Oeuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1982, str. 110.

sama“, který on sice „*nebude nikdy milovat*“, ale kterému je odhodlán nicméně „*přinášet každodenně v oběť*“ mír, po němž by mohla jeho slabost toužit.“⁴⁰

Hrdina románu **Dobyvatelé** (Les Conquérants, 1928) *Garin* nachází pro sebe řešení v jakémsi paroxysmu aktivity, který je v podstatě protestem proti nesmyslnosti lidského údělu, v etice životní intenzity, která předpokládá konfrontaci s rizikem a smrtí. Tento příští revoluční komisař pověřený řízením propagandy v čínském Kantonu vyhledává v mládí anarchistické a extrémisticky socialistické kruhy pouze proto, že zde čerpá „*naději, že přijde čas nepokojů*“; jejich humanistická ideologie ho nezajímá a o lidech, kteří si myslí, že „*pracují pro dobro lidstva*“, hovoří jen s pohrdavou ironií: „*Tihle pitomci chtějí mít pravdu*“, říká o nich, neboť sám je přesvědčen, že „*existuje jen jediný důvod, který není parodií: neúčinnější použití síly*“. Láska k lidem je mu cizí: „*Nemiluji ani chudé lidi, lid, ty, pro které konec konců budu bojovat...*“ Přednost jim dává jen proto, že právě jen jako poražení „*mají víc srdce, víc lidskosti než ti druzí*“, ale ví, že by se stali podlými, jakmile by zvítězili. „*Jsem asociální, tak jako jsem ateista*“, prohlašuje o sobě a ona vášeň, která ho poutá k akci, je „*vášeň dokonale zoufalá*“, která právě proto je zároveň „*jednou z nejmocnějších opor síly*“. U bolševiků, s nimiž v mládí přišel do styku ve Švýcarsku, na něho působí přitažlivě „*technika povstání a záliba v něm*“, kdežto jejich dogmatická doktrína se mu protiví. Nejhlubší důvody jeho životního postoje zůstávají zamlčeny; podle Michela Autranda, komentujícího vydání tohoto románu v edici Pléiade, lze nicméně rozpoznat, že „*tento dobyvatel není nic víc než zraněný člověk, který se mstí*“, který v akci hledá jen osvobození od „*pocitu absurdity*“, splývajícího u něho vjedno s posedlostí smrtí. Román, který líčí jednu epizodu bojů uvnitř Kuomintangu, ovládaného zčásti sovětskými poradci, zachycuje psychologii profesionálního revolucionářství bez jakékoli idealizace: mezi těmito revolucionáři najdeme dokonce i postavu někdejšího konfidenta carské Ochranky *Nikolajeva*, jehož minulost Čeka sice dobře zná, ale kterému je tu nicméně svěřena policejní funkce, v níž může mučením vyžít svůj nijak neskrývaný sadismus. Nepřekvapí proto, že rozšiřování tohoto románu v SSSR bylo zakázáno. Od sovětských poradců, s nimiž pracuje, zůstává *Garin* niterně oddělen a o sovětském poradci Borodinovi, který v Kantonu zaujímá jedno z nejvýznamnějších míst (jde tu o skutečnou postavu z historie čínské revoluce), říká: „*Je ovládán nesnesitelnou bolševickou mentalitou, stupidním nadšením pro disciplínu*.“ Odporný Nikolajev naproti tomu konstatuje, že *Garin* „*není komunista*“, a že „*v komunismu není místo pro toho, kdo chce především ... být sám sebou, zkrátka existovat oddělen od druhých*“. Podle něho „*komunismus může používat revolucionáře tohoto typu (je to tady konec konců ,specialista*‘), ale tak, že je nechá (...) podpírat dvěma rezolutními čekisty“. *Garinova* síla je ovšem právě jen v jeho nihilismu: „*Není síly, není dokonce ani pravého života bez jistoty marností světa, bez posedlosti jí...*“ říká on sám, a jeho přítel, který je vypravěčem tohoto příběhu, je přesvědčen, že

⁴⁰ tamtéž, str. 110-111.

„právě z tohoto hlubokého pocitu absurdity čerpá svoji sílu: jestliže svět není absurdní, znamená to, že celý jeho život se rozpadne v marná gesta, nikoli ve smyslu oné základní marnosti, která ho v podstatě rozněcuje, nýbrž marnosti zoufalé.“ Když záměry, které prosazoval, momentálně zvítězily, musí se odjet do Evropy léčit, a je jasné, že na léčení je už pozdě, a že v podstatě odjíždí umřít. A jen ten, kdo je s to chápat jeho bytostnou osamělost v tváři tvář absurditě, může nakonec spatřit v jeho očích – tak jako vypravěč – onu „tvrdou a přesto bratrskou vážnost“, o níž mluví poslední věta románu.⁴¹

V následujícím románu **Královská cesta** (La Voie royale, 1930) je obraz revolučních bojů vystřídán dobrodružstvím v indonéské džungli, podnikaném dvěma muži, jejichž postoje vycházejí z podobné lhostejnosti k vlastnímu životu a z podobné vzpoury proti absurditě lidského údělu, jaká charakterizovala Garina. Malraux tu do jisté míry zachytil i určitou epizodu vlastní biografie, neboť sám podnikl v roce 1923 podobně dobrodružnou výpravu do kambodžské džungle, aby z trosek starého chrámu odnesl basreliéfy, které měl v úmyslu prodat: podnik, který ho v následujícím roce přivedl před soud v Phnom Penhu; je jím odsouzen k tříletému vězení, ale rozsudek je v odvolacím řízení, jemuž předcházely i petice francouzských spisovatelů vystupujících na jeho obranu, změněn posléze v trest podmíněný. Jestliže tu do postavy *Clauda* autor promítl mnoho z vlastních prožitků, Garina z Dobyvatelů tu připomene především postava jeho staršího společníka v tomto dobrodružném podniku, *Perken*: „Víte stejně dobře jako já,“ říká Claudovi, „že život nemá žádný smysl: když člověk žije sám, nemůže téměř uniknout myšlenkám na svůj osud ... Je tady smrt, chápete, jako ... jako nevyvratitelný důkaz absurdity života.“ „Lidský úděl“ – výraz, který se objeví v samotném titulu příštího Malrauxova románu – zakouší Perken především jako plíživou přítomnost smrti v životě samotném, ohlašující se tu vědomím, „že stárnu, že ta ukrutná věc: čas, se ve mně vyvíjí jako rakovina, neodvolatelně“. Přitom právě vědomí absurdity života je pro něho spjato s exaltací, schopnou přijmout i to, že smrt, které čelí, ho nakonec zaskočí: „Co se dá dělat! Je také něco ... uspokojivého v rozdrčení života...“ Džungle, v níž se děj románu odehrává, představuje vládu všeho toho, co je nelidské. A právě v splnutí s tímto elementem končí život třetí postavy románu, onoho *Grabota*, jehož odvaha v sobě nemá žádný prvek inteligence – „je mnohem víc oddělen od světa než vy nebo já, protože nemá žádnou naději, ani beztvářou, a protože inteligence, ať je jakkoli oslabená, spojuje se světem,“ říká o něm Perken⁴² - a kterého nakonec najdou v džungli jako oslepeného otroka divošsky žijících domorodců. Tak jako v Conradově románu *Srdce temnoty* (Conrad byl jedním z Malrauxových oblíbených autorů) oddělení od civilizovaného světa končí posléze v absolutnu nelidství.

⁴¹ Tamtéž, str. 150, 158, 154, 996, 992, 254, 256-257, 258, 259, 269.

⁴² Tamtéž, str. 447, 448, 440, 440.

K tématu revoluce se Malraux vrátí v roce 1933 románem **Lidský úděl** (La Condition humaine). Výraz „lidský úděl“, „condition humaine“, tu má podobný význam, jaký bude mít později u Sartra, a lze ho tedy vymezit jeho slovy: je to souhrn všeho toho, co apriorně vymezuje situaci člověka v světě, tedy to, že je pro člověka nutné „*žít v světě, pracovat v něm být v něm uprostřed druhých a být v něm smrtelný*“.⁴³ K této knize Malrauxovi poskytne látku komunistické povstání v Šanghaji v roce 1927, jehož potlačení souviselo s Čankajškovým odpoutáním se od sovětského vlivu. Ono „dobyvatelství“, usilující pouze o účinné uplatnění moci, jak jsme se s ním setkali v postavě Garina, charakterizuje tentokrát spíše onoho *Ferrala*, který záchranu svého kapitalistického impéria očekává právě od Čankajškova vítězství, a který posléze ztroskotává, protože jeho pohrdavý postoj mu znemožňuje získat potřebnou podporu francouzských státníků a bankéřů. A jestliže už v závěru Dobyvatelů se objevil náznak toho, že revolta proti absurditě lidského údělu se může stát základem mužného bratrství, revolucionáři *Lidského údělu* nacházejí právě v lidském bratrství revoltujících vlastní smysl své vzpoury. Svědčí o tom zejména jedna ze závěrečných scén, kdy Katow daruje svoji kapsli kyanidu, aby tak dva ze svých druhů, kteří spolu s ním mají být zaživa hozeni do ohniště lokomotivy, osvobodil od jejich hrůzy, a právě tím dokáže dát dokonce i své hrůzné smrti smysl revolty proti lidskému osudu. U jiného z těchto revolucionářů *Kya*, je smysl pro heroismus spjat i s jistotou životního smyslu: „*Jeho život měl smysl, a on jej znal: dát každému z těchto lidí, které i v této chvíli hlad usmrcoval jako jakýsi pomalý mor, jeho vlastní důstojnost.*“ A přesto i on zakouší zároveň, že to, čím je pro sebe sama, je cosi jiného než to, čím je pro druhé, podobně jako je jeho vlastní hlas, tak jak jej on sám slyší, odlišný od téhož hlasu, který mu zněl tak cize, když ho slyšel ze zvukové nahrávky. Pro druhé bude vždy tím, co udělá, a jediné pro sebe sama – a pro ženu, která ho miluje – může být něčím jiným než „svou vlastní biografií“: oním „*šilencem, nesrovnatelným netvorem nároklujícím si před vším ostatním přednost, kterým je každá bytost pro sebe sama a kterého hýčká ve svém srdci*“.⁴⁴ U Čena, kterého v úvodní scéně románu vidíme ve chvíli, kdy zabíjí spícího člověka, aby se zmocnil listiny, která má povstalcům dopomoci k potřebným zbraním, předchází jeho angažování v revoluci období, kdy byl pod vlivem křesťanské výchovy; a toto období „*jako by bylo jen zasvěcením do smyslu pro hrdinství: co udělat s duší, jestliže není ani Bůh, ani Kristus?*“ Právě u tohoto teroristy, který se cítí svým vražedným aktem uvržen do úzkostného osamocení, jež povede nevyhnutelně k smrti – „*Jeho ideje mu dávaly žít; nyní ho zabijí*“⁴⁵ –, je nejpatrnější, jak úzce souvisí prožitek absurdity s „*žizní po absolutnu*“. (**Démon absolutna** bude název biografie T. E. Lawrence, kterou Malraux bude psát v letech 1941-1943, ale která zůstane až do jeho smrti nevydána.)

⁴³ Sartre, J.-P.: L'Existentialisme es tun humanisme, Editions Nagel 1947, str. 68

⁴⁴ Malraux, A.: Oeuvres complètes I, str. 548. Citace jsou překládány z originálu. Srv. čes. překl. J. Heyduka, *Lidský úděl*, Tichá Byzanc 1996 (3. vyd.)

⁴⁵ Tamtéž, str. 556, 554.

Drama šanghajského povstání je ovšem v tom, že právě politika Kominterny, usilující o zachování spolupráce s Čankajškem, povstalce nakonec vydá všanc porážce: a tak jako oni, jsou i všichni ti, kdo ve světě vkládají svou naději v komunismus, „rozerváni mezi svou disciplínou a masakrováním těch, kdo jsou jim blízcí“. A jestliže v závěru Kyova družka May odjíždí nicméně – podobně jako jiní z těch, jimž se podařilo uniknout – do Moskvy, Kyův otec, evropský intelektuál *Gisors*, je rozhodnut zůstat v Japonsku, přesvědčen, že „*by bylo třeba, aby lidé mohli vědět, že nic skutečného není, že existují světy kontemplace – s pomocí opia nebo bez něho -, v nichž všechno je marností...*“ Od té doby, co jeho syn je mrtev, cítí se „*oproštěn zároveň od smrti i od života*“; a autor nechává v závěru jakoby nerozhodnutý onen protiklad mezi postojem May a Gisorse, v jehož myšlenkách rozpoznáváme jakési pascalovské echo: „*Všichni trpí,*“ pomyslel si, „*a každý trpí, protože myslí. V nejhlubší podstatě duch myslí člověka jen jako věčného, a vědomí života může být jen úzkostí.*“ Pascalovské echo bez Pascalovy náboženské víry ovšem. Právě z Gisorsových úst jsme už předtím – v rozhovoru s Ferralem – slyšeli onu myšlenku, s kterou se později setkáme i v Sartrově filosofickém díle **Bytí a nicota**: „*Každý člověk sní o tom, že je bohem (...)*“ A jestliže Gisorsovo přesvědčení, že „*každý člověk je šílený*“, vylučuje, aby přisuzoval revoluční víře nějaký absolutní smysl, tato víra zůstává nicméně výrazem základní lidské potřeby: neboť „*čím jiným je lidský osud,*“ uvažuje, „*než životem usilujícím sjednotit tohoto šílence a svět...*“⁴⁶

S nástupem fašismu v Německu a pak ve Španělsku se dějiště Malrauxových próz přesouvá z Asie do Evropy. Je to nejprve próza **Čas pohrdání** (*Le Temps du Mépris*, 1935), k níž daly podnět Malrauxovy rozhovory s těmi, jimž se podařilo uniknout z nacistických koncentračních táborů: jde o příběh komunistického aktivisty hledaného a zatčeného gestapem. Vrací se v něm znovu motiv bratrské solidarity tváří v tvář smrti: identita zatčeného zůstává nerozpoznána jen díky tomu, že se jiný vězeň přihlásí k jeho jménu, a on sám je tedy propuštěn a může uprchnout do Prahy, kde žije jeho žena. Z přímé zkušenosti poznal Malraux španělskou občanskou válku, v níž se podílel na organizaci letecké obrany republikánů, a tato zkušenost postavila pro něho do popředí otázku podmínek, bez jejichž splnění žádná akce nemůže být účinná. V románu **Naděje** (*L'Espoir*, 1937) se to projeví zdůrazněním nutnosti organizace a disciplíny oproti pouhé spontaneitě lidového nadšení. Idea bratrství, k němuž se dospívá revoltou, hraje svoji roli zajisté i v této knize: opakem pokoření není rovnost, říká tu raněný venkovan, a Francouzi mají pravdu s těmi „pitominkami“, kterými jsou nápisy na jejich radnicích: protikladem toho, že je člověk urážen, může být právě jen bratrství.⁴⁷ Ale samo nadšení, které se rodí z lidového hnutí odporu, musí nakonec vyústit jen v ztroskotání, jestliže se nerespektují

⁴⁶ Tamtéž, str. 626, 757-759.

⁴⁷ Malraux, A.: *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1996, str. 82. Srv. čes. překl. M. Drápala, *Naděje*, Odeon 1979.

podmínky revoluce, prohlašuje revolucionář Garcia, jeden ze šéfů republikánské vojenské informační služby, musí být řízeno politickými a technickými kádry schopnými nahradit kádry, které povstání zlikvidovalo. Ona „apokalypsa bratrství“, jíž jsou svědky, říká *Magninovi*, je sice jednou „z nejdokladnějších věcí, jaké jen jsou na zemi, a člověk ji na ní nevidí často“, ale pokud se nepromění v disciplinované hnutí, je odsouzena k záhubě. Pojem apokalypsy – zjevení, v němž se odhalují možnosti bratrské lidské spontaneity (právě v tomto významu bude tohoto výrazu používat i J.-P. Sartre) – má tedy v sobě pro Malrauxa, který tu promlouvá Garciovými ústy, jistou ambivalenci: „Apokalypsa chce všechno, ihned; rozhodnost dosahuje mála – pomalu a tvrdě. Nebezpečí je v tom, že každý v sobě chová touhu po apokalypse. A že v boji tato touha po uplynutí dost krátké doby znamená jistou porážku, a to z velice prostého důvodu: je v samotné povaze apokalypsy, že nemá budoucnost.“⁴⁸

Zřetel na účinnost akce – Garcia se pozastavuje nad „zálibou lidí diskutovat o něčem jiném než o podmínkách svého jednání přímo už ve chvíli, kdy na jejich jednání je závislý jejich život“ – je uvnitř republikánského tábora nejméně úspěšně prosazován komunisty. Ale sympatie s jejich postojem není nepodmíněná; jestliže žurnalista *Shade* v textu, který telefonuje z obleženého Madridu, zdůrazňuje, že pokud nemá být konec Evropy jako takové, demokratické sáty musí fašistům jednoznačně říci: „Pryč odtud, jinak se střetnete s námi,“ dodává zároveň, že stejná věta musí být řečena „zítra komunistům, bude-li třeba.“ A komunista *Manuel* si sice ve chvíli, kdy přejímá zodpovědnost za popravy dobrovolníků, kteří se dali před nepřítelem na útěk, uvědomuje, že „je třeba volit mezi vítězstvím a soucitem“, ale cítí zároveň, že tou měrou, jakou se podřizuje požadavku účinnosti, je „každým dnem trochu méně lidský.“ *Ximénez*, který mu byl vzorem, pokud šlo o to pochopit, v čem spočívá odpovědnost vojenského velitele, a kterého v této vnitřní tísní vyhledá, mu říká: „Chcete jednat a neztratit nic z bratrství; myslím, že na tohle je člověk příliš malý.“ Katolík *Ximénez* je ovšem s tímto aspektem lidského údělu smířen právě jen díky své křesťanské víře, neboť je právě přesvědčen, „že toto bratrství může být nalezeno jen skrze Krista.“ *Ximénez* není přitom jediným katolíkem mezi těmi, kdo patří k republikánskému táboru. *Guernico*, který organizuje v bombardovaném Madridu ambulanční službu, je dokonce přesvědčen, že právě ve spojení s obránci republiky se církvi naskýtá příležitost k obrodě: „Od toho, co se děje tady dneska, a dokonce i od kostelů spálených v Katalánsku očekávám pro svoji církev víc než od posledního sta let katolického Španělska,“ říká Garciovi. A protagonistou jedné z nejsilnějších scén románu, v níž se líčí poprava republikánských zajatců v Toledu, je hluboce věřící kapitán *Hernandez*. „Jak málo znamená historie oproti živoucímu tělu – ještě živoucímu,“ uvažuje ve chvíli, kdy sám čeká na smrt a přihlíží tomu, jak jsou zajatci stříleni.“⁴⁹

⁴⁸ Tamtéž, str. 99, 101.

⁴⁹ Tamtéž, str. 183, 309, 347, 266, 220.

Jestliže tedy v Malrauxově románu důraz, který je kladen na účinnost akce, vyplývá z konkrétní situace občanské války, neznamena to, že právě jen v akci je spatřována odpověď na tragiku lidského údělu. „Člověk angažuje v nějaké akci jen omezenou část sebe sama; a čím totálněji chce akce být, tím je ta angažovaná část menší,“ říká intelektuál *Alvear*, otec republikánského letce, který v boji přišel o zrak. „Víte dobře, že je nesnadné být člověkem, pane Scali – nesnadnější, než si myslí politikové...“ Mezi hlediskem politika a intelektuála je právě bytostný rozdíl, který si dobře uvědomuje i *Garcia*, když v rozhovoru o Unamunovi Scalimu říká: „Velký intelektuál je člověk nuance, stupně, kvality, pravdy o sobě, složitosti. A prostředky akce jsou manicheistické, protože každá akce je manicheistická. (...) Každý opravdový revolucionář je rozený manicheista. A každý politik.“ A tento rozdíl nedovoluje také, aby cíli, který politik sleduje, byla přisuzována absolutní platnost. Něčím neoprávněným není tedy v perspektivě tohoto románu ani skepse, které tu dává výraz *Alvear* a v níž je pro dnešního čtenáře cosi prorockého: „Kdo mi řekne, že zisk, který by vám přineslo ekonomické osvobození, bude větší než ztráty, které s sebou ponese nová společnost, ze všech stran ohrožená, přinucená svou úzkostí k donucování, k násilí, možná k udavačství? Ekonomické zotročení je tíživé; ale jestli k jeho likvidaci bude nutné posílit zotročení politické, nebo vojenské, nebo náboženské, nebo policejní, tak co mi na tom záleží?“ Stanovisko Malrauxa samotného obráží zřejmě nejlépe ona odpověď, kterou *Garcia* dává na Scaliho otázku, co může člověk v životě udělat nejlepšího: „Přeměnit v svědomí zkušenost jak jen možno rozsáhlou...“⁵⁰

Ještě za války, v roce 1943, Malraux uveřejní román **Altenburské ořešáky** (*Les Noyers de l'Altenburg*); je mu tehdy čtyřicet jedna let, ale bude to jeho román poslední. Knihy, které bude publikovat od této doby až do konce života, budou jednak věnovány výtvarnému umění, jednak budou mít povahu autobiografickou, přičemž do nich bude vřazovat i některé scény z románů dříve publikovaných. Autobiografické prvky ostatně obsahuje už tento román, a to nejen tam, kde vypravěči dává líčit svoje vlastní zážitky ze zajateckého tábora, v němž skončil po francouzské porážce v roce 1940, nýbrž i pokud jde o osud vypravěčova otce a o postavu jeho děda: „*Tato sebevražda je sebevraždou mého otce, tento dědeček je mým dědečkem,*“ napíše o těchto postavách později v autobiografické knize **Zrcadlo limbu** (*Le Miroir des limbes*).⁵¹ Altenburské ořešáky konfrontují totiž navzájem prožitky tří generací, přičemž u dvou posledních jsou to právě i prožitky spjaté s dvěma světovými válkami. Není tu v podstatě jednotný děj, nýbrž několik samostatných scén, propojených nikoli dějovými souvislostmi, nýbrž tím, že z různých úhlů osvětlují problematiku lidského údělu; to, z čeho se Malrauxovy romány rodily, byly ostatně vždy obrazy určitých scén, jejichž spojení bylo teprve druhotné. A jak konstatuje ve své knize o Malrauxovi J.-Fr. Lyotard, jde dokonce v podstatě vždy o

⁵⁰ Tamtéž, str. 276, 335, 275, 337.

⁵¹ Malraux, A.: *Le Miroir des Limbes*. I. *Antimémoires*, II. *La corde et les souris* (Gallimard 1976).

tutéž scénu: o „krizi, v níž se spolu měří děs a vůle, kde jsou propleteni Satan a Bůh – neproměnné drama, u něhož spisovateli zbývá jen přidělit tváře, gesta a jména, aby vytvořil „román““.⁵² Vedle výjevů válečných setkáváme se tu i s vylíčením intelektuální debaty vedené na kolokviu, jehož modelem byly proslulé dekadý v Pontigny, debaty, v níž je hledána odpověď na otázku, zda existuje něco, na čem by mohl být založen pojem lidství. Oproti humanistickému pojetí věčné podstaty člověka stojí tu spenglerovská představa sledu civilizací bytostně různorodých, a tedy i radikální skepse, pokud jde o smysl lidských dějin; a jestliže vypravěčův otec v těchto myšlenkách rozpoznává „zkušenost, kterou sám také zná, tu, v níž člověk přestává být privilegován“ a v níž je „lidstvo nahlíženo jako jeden živočišný druh mezi jinými“, vyjadřuje tím nepochybně i něco z postoje Malrauxova (a právě tento aspekt knihy dovoluje, aby v ní bylo spatřováno, jak konstatuje M. Fr. Girard,⁵³ jeho „sbohem marxismu“). Co však zůstává nedotčeno touto skepsí, je nicméně víra v možnost lidského bratrství tváří v tvář utrpení a smrti. V něm právě spočívá ono „tajemství“, které i „nejbeztvarejší část“ prostých spoluúčastníků vypravěčova válečného dobrodružství, nezformovaných žádnou intelektuální kulturou, spíná „s onou vznešeností, o níž lidé nevědí, že ji v sobě mají“, a která představuje „vítěznou část toho jediného živočicha, který ví, že musí zemřít“.⁵⁴

Pocit absurdity „lidského údělu“, jak se s ním setkáváme u Malrauxa, bude charakteristický pro značnou část literatury v období kolem druhé světové války. U **Jean-Paul Sartra** (1905-1980) právě výraz „absurdita“ resumuje ony pocity, které zakouší *Antoine Roquentin*, fiktivní autor zápisků, jež tvoří Sartrovu prózu **Nevolnost** (*La Nausée*) z roku 1938 – prózu, která je jakýmsi „antirománem“ (Sartre ji původně označil v podtitulu nikoli jako román, ale jako esej). „Hrdina“ tohoto příběhu Antoine Roquentin má v okamžiku, kdy začíná se svými zápisky, za sebou minulost, která by ho mohla spojit s některými postavami Malrauxových románů: také jeho zavedlo dobrodružné cestování i do Indočíny. Ale pocit prázdnoty, který se ho tu zcela náhle zmocnil a přiměl ho odmítnout účast na chystané archeologické výpravě do Bengálska, promění nejen jeho přítomný život, ale odcizuje mu i jeho vlastní minulost: „... mohl bych ještě vyprávět příhody, vyprávět je příliš dobře (v anekdotách se nikoho nebojím, jen námořních důstojníků a profesionálů); ale jsou to už pouhé kostry. Mluví se v nich o chlapovi, který dělá to i ono, ale to nejsem já, nemám s ním nic společného. Toulá se zeměmi, o nichž toho vím tak málo, jako kdybych tam nikdy nebyl. Občas se stává, že ve svém vyprávění vyslovím nějaká krásná jména, jež čítáme v atlasech (...) Z nich se ve mně rodí úplně nové obrazy, podobné těm, které si vytvářejí na základě četby lidé, kteří nikdy necestovali: prostě sním nad slovy.“ Jestliže si dříve představoval, že jeho život může „v určitých okamžicích (...) nabýt jakési vzácné a

⁵² Lyotard, J.-Fr.: Signé Malraux, Grasset 1996, str. 130.

⁵³ V komentáři in: A. Malraux, Oeuvres complètes II, str. 683.

⁵⁴ Tamtéž, str. 745.

cenné hodnoty“ – té hodnoty, která právě je s to prožívaným okamžikům dát význam dobrodružství, je nyní přesvědčen, že se touto představou jen obelhával: „*Ne, nezažil jsem žádné dobrodružství,*“ cítí nyní. Začíná si uvědomovat, že „*k tomu, aby se z nejobyčejnější události stalo dobrodružství, je zapotřebí a stačí, aby ji člověk začal vyprávět*“, a že právě to „*lidi klame: každý člověk je napořád vypravěčem historek, žije obklopen svými historkami a historkami druhých lidí, vše, co se mu přihodí, vidí jejich prizmatem; a snaží se žít svůj život, jako by ho vyprávěl.*“⁵⁵

Z tohoto poznání rodí se posléze i onen pocit „zhnusení“, který dal knize její titul (český překlad „*Nevolnost*“ nevystihuje povahu a intenzitu tohoto pocitu: jde právě o podobnou nevolnost, jakou zakoušíme, když se nám z něčeho zvedne žaludek). Jeho podstatu pochopí Roquentin ve chvíli, kdy v něm rozpozná jen prostý důsledek jasného uvědomění absolutní nezdůvodnitelnosti existence, její zásadní nahodilosti: „*Chci říci, že existence už svou definicí není nutnost,*“ zapisuje si. „*Existovat znamená prostě být tu: existující se objevují, lze se s nimi setkat, ale nikdy je nelze odvodit.*“ Tato absolutní nezdůvodnitelnost netýká se jen existence vlastní, ale i existence každé věci, kterou vnímá: „*Vše je bezdůvodné, tento park, toto město i já. Když se stane, že si to člověk uvědomí, zvedne se mu žaludek a všechno se začne vznášet (...)*“⁵⁶

Ale i nyní přicházejí nicméně chvíle, kdy Roquentin – žijící ve francouzském přístavním městě Bouvillu, kam se uchýlil, aby se věnoval psaní historického díla o člověku, jehož bizarní osudy na konci osmnáctého a na počátku devatenáctého století ho zaujaly – zakouší pocity, které jsou „pravým opakem“ tohoto zhnusení: „*Nic se nezměnilo a přitom všechno existuje jinak,*“ uvědomuje si na konci své nedělní procházky. „*Nedokážu to popsat: (...) konečně přichází dobrodružství, a když se sám sebe ptám, vidím, že se mi přihází to, že jsem já a že jsem zde; to já pronikám tmou, jsem šťastný jako hrdina románu.*“ Jsou to chvíle, kdy si vůbec nedovede představit, „*že by něco z toho, co mě obklopuje, bylo jiné, než je.*“ A protože mu „*na ničem na světě tak nezáleží, jako na tomto pocitu dobrodružství,*“ který ho ovšem takto jen „*obdařuje svými krátkými, ironickými návštěvami*“, stává se tento rozdíl v jeho prožitcích ústředním bodem jeho úvah. V čem tento pocit „dobrodružství“ spočívá? Nezáleží zřejmě na událostech samotných, nýbrž spíše „*na způsobu, jak na sebe okamžiky navazují*“: člověk začne cítit, jak čas plyne, cítí, že každý okamžik zaniká, a že přitom nemá cenu zdržovat ho. Je to tedy v podstatě pocit nenávratnosti času? „*Ale proč jej člověk nemá pořád? Což není čas napořád nenávratný?*“⁵⁷

⁵⁵ Sartre, J.-P.: La Nausée, in: Oeuvres romanesques, Gallimard 1981, str. 41, 46, 45, 48. Český překlad D. Steinové Nevolnost, Čs. spisovatel 1967, str. 48, 54, 53, 55.

⁵⁶ Tamtéž, str. 155, čes. překl. str. 168

⁵⁷ Tamtéž, str. 66, 68, 69, čes. překl. 74, 76, 77.

Zdá se, že tato otázka zůstává bez odpovědi. A přece samo její položení vede nakonec přece jen k tomu, že Roquentin nachází určitý nový cíl své existence. K oněm chvílím štěstí patřily i okamžiky, kdy naslouchal „*starému ragtimu se zpívaným refrénem*“, který si dává v kavárně přehrávat z gramofonové desky: zná jen „*málo tak trpkých a zároveň tak silných dojmů*“, jako je ten, který zakouší, když sled pomíjejících tónů, jejichž smrt je nutno přijmout a chtít ji, odmítá a roztrhává „*náš čas*“, když cítí, že tuto hudbu nemůže přerušit „*nic, co přichází z času, v němž svět ztroskotá*“, že jen její řád rozhodne o tom, kdy přestane. A to bez ohledu na to, že by ovšem stačilo prasknutí péra, aby se deska zastavila: „*cokoliv ji může zlomit*“, konstatuje Roquentin, ale „*nic ji nemůže přerušit*“. Jestliže točící se deska je něčím existujícím, ta „*drobná diamantová bolest*“, které dává vyvstat, je právě něčím, co neexistuje: „*...když ji člověk chce uchopit, nachází jen existující předměty zbavené jakéhokoli smyslu. Je za nimi: ani ji neslyším, slyším zvuky, vzduchové vibrace, jež ji odhalují. Neexistuje, protože na ní není nic přespočetného: to vše ostatní je přespočetné ve vztahu k ní. Ona je.*“ Právě toto bytí, které není existencí, má posléze být výsledkem románu, jehož psaní má nahradit onu historickou studii, která pro Roquentina ztratí jakýkoli smysl ve chvíli, kdy si uvědomí, že „*minulost neexistuje*“ – neboť to, co existuje, vždy jen „*padá z jedné přítomnosti do druhé, bez minulosti, bez budoucnosti*“. Kniha, kterou bude psát, má být taková, aby bylo možno „*vytušit za vytištěnými slovy, za stránkami něco, co by neexistovalo, co by bylo nad existencí*“, příběh, který by byl „*krásný a tvrdý jako ocel a kvůli kterému by se lidé museli stydět za svou existenci*“. Cítí, že jedině takto by mohl „alespoň maličko“ svoji existenci „ospravedlnit“, jak říká na samém závěru svých zápisků: „*...podařilo by se mi (...) sám sebe přijmout*“. A vsuvka figurující v této větě na místě, kde jsme ji nahradili třemi tečkami, říká, že toto přijetí sebe sama by platilo nikoli existenci jako přítomné, nýbrž vždy už pouze jako minulé, neboť právě minulost, tedy něco, co neexistuje, může být něčím, co je.⁵⁸

Současně se svou beletristickou tvorbou Sartre píše i texty filosofické. Mezi obojím není nicméně ostrý předěl. Viděli jsme, že prózu, která zahajuje jeho dílo beletristické, označil původně jako esej, a Roquentinovy úvahy jsou někde skutečně jakousi esejistickou verzí myšlenek rozvíjených jindy ve filosofickém diskursu. A na druhé straně sama povaha fenomenologických analýz, s nimiž se setkáváme v Sartrových filosofických dílech, vyžaduje, aby jejich východiskem byly různé představované situace, které by se mohly stát i zárodkem vyprávěných příběhů. To je patrné i na díle, které představuje vyústění první etapy jeho filosofického myšlení a které pod titulem **Bytí a nicota** (L'Être et le néant) vydal ještě v průběhu válečného období, roku 1943. Uvažujeme-li ovšem o vztahu, jaký je mezi úvahami Roquentinovými a mezi pojetím, které tu rozvíjí Sartre sám, nesmíme se především dát zmýlit tím, že slovo bytí tu je pokaždé používáno v odlišném významu: jestliže Roquentin takto označoval ono neexistující bytí melodie, které naslouchal, nebo románu, který bude

⁵⁸ Tamtéž, str. 28-29, 206, 115, 207, 210, 209, 210, čes. překl. str. 34-35, 221, 126, 222, 225, 224, 226.

psát, zde je týmž slovem označováno obecně i ono „bytí tu“, k jehož označení sloužilo v *Nevolnosti* zpravidla slovo existence, a to bez rozlišení mezi existencí hmotné reality a existencí vědomí. Východiskem pojetí rozvíjeného ve filosofickém díle z roku 1943 je naproti tomu právě ostrý rozdíl mezi bytím hmotné reality a vědomou existencí. Sartre tu používá pojmů „bytí o sobě“ a „bytí pro sebe“, které kdysi u Hegela měly splynout v jednotě absolutního vědění: jemu však slouží právě k vystižení nesmiřitelného protikladu mezi vědomím a hmotnou realitou. „Bytí o sobě“, toť ono absolutno čiré přítomnosti, jakým je realita navzdory všem svým proměnám, pokud tu není vědomí, které jediné může propojovat to, co bylo, s tím, co je, a s tím, co bude. Jedině pro vědomí, jež není nikdy totožné samo se sebou, existuje budoucnost a čas, hmota ve svém „bytí o sobě“ je navzdory pohybu vždy jen tím, čím je, není v ní nic, co by mohlo propojovat různé okamžiky: čas, prostor, přírodní zákony, všechna rozlišení, která pro nás konstituují to, čemu říkáme svět, předpokládají právě už subjektivitu. Do dokonalé, v sobě uzavřené plnosti bytí se tedy teprve lidskou existencí vloudí ona distance, která může rozlišit „toto“ od „onoho“, a přetvořit bytí o sobě, jež je vždy jen čirou přítomností, v „svět“, který má rovněž svoji minulost a budoucnost.

Toto „bytí pro sebe“ není však tím, čemu říkáme „já“: vědomí sebe sama je prvotně vědomím předreflexivním, provází nejen naše myšlenky, ale i jakýkoli náš čin; představa vlastního já je naproti tomu výsledkem objektivizace, k níž dochází teprve v procesu reflexe. O tomto „já“ říkáme, že je takové či takové, tak jako mluvíme o reálných objektech: ve svém předreflexivním vědomí však nejsme nikdy tím či oním, neboť pro „bytí pro sebe“ neplatí právě princip identity. Kdykoli člověk sám sebe charakterizuje nějakou povahovou vlastností, která by byla čímsi objektivním, uvědomuje si, že tuto svoji podobu nevyhnutelně přesahuje: lidské bytí se ve svém sebevědomí nemůže právě nikdy uchopit jako něco objektivního, je podle známé Sartrovy definice vždy právě jen tím, čím není, a není tím, čím je.

Tato zásadní netotožnost onoho bytí, které je existencí, je právě jen jinou stránkou naší svobody. V určitých situacích, kdy si svoje možnosti uvědomujeme v reflexivním zaměření na ně, se nám tato svoboda odhaluje v prožitku úzkosti – podobně jako pociťujeme závrať, pokud si uvědomíme, že součástí naší svobody je i možnost vrhnout se do hlubiny, která se pod námi rozevírá. Zpravidla si však svoje možnosti neuvědomujeme takto formou reflexe, nýbrž právě jen prostřednictvím jejich konkrétní realizace, předreflexivně, a tedy bez pocitu úzkosti. (Zrovna tak je právě jen reflexivní postoj předpokladem i onoho pocitu zhnusení, který zakoušel Roquentin.) Bezdůvodnost a neuchopitelnost vlastní existence, toto odsouzení k svobodě, je něčím, čemu se člověk pokouší uniknout: v základě všech jeho projektů je touha uchopit sebe sama jako něco objektivního, jako něco, co je prostě tím, čím je, dosáhnout nedosažitelného, totiž jednoty „bytí pro sebe“ a „bytí o sobě“, jednoty, v níž by lidské bytí nebylo jen prázdnotou, distancí, která se vloudila do plnosti bytí o

sobě, nýbrž plností, jež zůstane vědomá a jež je takto příčinou sebe sama. A protože v tradici metafyziky je jakožto bytost, jež je svou vlastní příčinou, definován Bůh, lze právě říci, že každý člověk v podstatě sní o tom, stát se Bohem.

Záměna neuchopitelné svobody za cosi objektivně postižitelného je v základě oné vnitřní nepravdivosti – *mauvaise foi* –, která charakterizuje postoj všech těch, které Roquentin označoval jako *salauds*, tedy všech těch „darebáků“, kteří se chtějí prezentovat jako ztělesnění uznávaných hodnot, a ukázat tak, že jejich existence je něčím nutným, a jejichž exempláře pro něho představovali někdejší bouvilleští hodnostáři zpodobení na obrazech místního muzea. V knize **Zed'** (*Le Mur*), publikované o rok později než *Nevolnost*, tedy v roce 1939, podává povídka **Zrození vůdce** obraz procesu, kterým díky podobné vnitřní lži psychicky rozkolísaný adolescent najde problematickou sebejistotu přimknutím k antisemitskému hnutí. Příbuzný způsob, jak si skrývat svoji svobodu, představuje odvolávání se na onu domnělou normu, která je označována jako „serióznost“ nebo na domnělý determinismus určující lidské jednání – v obojím vidí Sartre projevy zbabělosti. A s „*mauvaise foi*“ se setkáváme ovšem i v postojích oněch neurotických nešťastníků, kteří vzbuzovali do jisté míry Roquentinovu sympatii, neboť „*mauvaise foi*“ je právě i v základě onoho „vytěsňování“, v němž psychoanalýza rozpoznala podstatný rys neuróz. Podle Sartrova pojetí spočívá toto vytěsňování v podstatě jen v popření nevyhnutelné mnohoznačnosti každého postoje tím, že se „bere na vědomí“ pouze jedna z oněch možností, jež jsou v něm obsaženy. příkladem „*mauvaise foi*“ je mu třeba postoj ženy, která přijímá mužovo dvoření jen jako obdiv čistě duchovní a nechce si uvědomit jeho smyslně erotickou komponentu, bez níž by přitom tato dvornost ztratila pro ni svoji cenu. neuchylovat se k těmto způsobům úniku před vlastní svobodou, nezastírat si onu základní nezdůvodnitelnost lidské existence je předpokladem toho, aby se mohla rozvinout její svobodná tvořivost. Ale i tato svobodná tvorba je vždy nesena úmyslem překlenout hranici mezi bytím pro sebe a bytím o sobě: třeba tak, že vytvářím dílo, které zůstane zároveň mou vlastní myšlenkou, ale zároveň bude i něčím, co se samo udržuje ve svém bytí, a co je tu i v těch chvílích, kdy není mnou myšleno. „Každé umělecké dílo je určitou myšlenkou, ‚ideou‘; jeho znaky jsou čistě duchovní povahy v té míře, v jaké není ničím jiným než významem,“ píše Sartre v **Bytí a nicotě**. „*Ale tento význam, tato myšlenka, jež je v jistém smyslu ustavičným aktem, jako kdybych ji ustavičně vytvářel, jako kdyby ji nějaký duch bez ustání vymýšlel – duch, který by byl mým duchem – , tato myšlenka se na druhé straně udržuje v bytí sama od sebe a nepřestává být aktivní, jestliže ji v daném okamžiku já nemyslím. Jsem k ní tedy v dvojitém vztahu vědomí, které ji vymýšlí, a vědomí, které se s ní setkává. Právě tento dvojitý vztah vyjadřuji, když říkám, že je moje.*“⁵⁹ Nepravdivost, *mauvaise fois*, není tedy v samotném úsilí propojit subjektivní s objektivním, nýbrž začíná teprve tam, kde toto propojení není stále proměňovaným

⁵⁹ Sartre, J.-P.: *L'Être et le néant*, Gallimard 1950 (cop. 1943), str. 665.

výsledkem naší svobodné tvořivosti, ale je fixováno jako cosi definitivně zdůvodněného a zcela nezávislého na naší svobodě. To, co v Nevůli bylo označováno slovem „bytí“ v protikladu k „existenci“, je právě něco, co je vytvářeno naším vědomím – ať jde o onu hudební melodii, kterou Roquentin poslouchá z gramofonové nahrávky, nebo o onen román, který hodlá psát – a zároveň má existenci na tomto vědomí nezávislou.

Nevyhnutelné ztroskotání projektu najít sebeospravedlnění prostřednictvím druhého se stalo základním tématem Sartrova dramatu **S vyloučením veřejnosti** (*Huis clos*, 1945). Z něho pochází také ona věta, kterou bylo často charakterizováno Sartrovo pojetí mezilidských vztahů: „*Peklo, to jsou druzí.*“⁶⁰ Tu je ovšem třeba vřadit do jejího kontextu, tedy do situace, v níž je pronášena. Uzavřený pokoj, v němž se ocitá trojice zemřelých, jejichž smrt zpečetila jejich životní lži. Vedle dvou žen je tu i muž, který celý život proklamoval hrdinské sebeobětování, aby nakonec sám zemřel jako zbabělec, ve chvíli, kdy se pokoušel smrti uniknout; veškerá trýzeň jejich pobytu na tomto místě spočívá právě jen v permanentním ztroskotávání jejich pokusů najít jakési sebeospravedlnění a sebezdůvodnění prostřednictvím některého ze svých společníků, když sami už na svém životě nemohou nic změnit. Ale ve chvíli, kdy je pronesena zmíněná věta – a pronese ji právě onen muž, který by chtěl uniknout představě své zbabělosti díky ospravedlňujícímu pohledu jedné z přítomných žen -, uzamčené dveře, které dosud nedovolovaly místnost opustit, se náhle otevrou. Naskýtá se možnost vyjít vstříc neznámu. A právě tím, že před touto možností couvne, stvrdí zbabělec znovu svoji zbabělost, a věta, kterou právě pronesl, dostává teprve tím smysl, jaký má pro autora tohoto dramatu: peklem jsou druzí právě jen v té míře, v jaké se v nich pokoušíme najít útočiště před vlastní svobodou.

Jako dramatik se Sartre poprvé představil ještě za války, v roce 1943, a to hrou **Mouchy** (*Les Mouches*), v níž sáhl po orestovském tématu, aby mu dal nový smysl, odpovídající právě jeho pojetí lidské svobody. Jeho Orestes nevráždí svoji matku proto, aby pomstil někdejší vraždu svého otce, ale proto, aby osvobodil ty, kdo zůstávají spoutáni důsledky tohoto dávného zločinu. Někdejší vražedníci, kteří neměli „odvahu nést svůj čin“ a unikli raději před vědomím své svobody do postoje kající hříšnosti založené na lživé představě fatality, vnutili tím zároveň podobný postoj i všem těm, jimž vládnu: „*Zločin, který jeho původce nemůže snést, to už není osobní zločin, vidíte?*“ říká Orestes v závěru davu rozrušenému jeho činem. „*To je skoro nešťastná náhoda. Přijali jste zločince za svého krále a zločin se začal toulat po městě s tichým kňučením, jako pes, který ztratí pána.*“ A právě rozbití této podřízenosti vyhlané fatalitě viny je vlastní smyslem Orestova činu, který právě tím vyvolává zuřivost těch, kterým se fatalita hříchu stala útočištěm před vlastní svobodou: „*A teď se díváte na mě, obyvatelé Argosu, a pochopili jste, že můj zločin je opravdu můj; slunci v tvář se ho dovolávám, je to*

⁶⁰ celá citace: „*Tak to je tedy peklo. Nikdy bych nebyl věřil... Vzpomínáte si: síra, hořící hranice, rožeň... Ach, jak je to k smíchu! Nepotřebují rožně. Peklo, to jsou ti druzí.*“

můj důvod k životu a moje pýcha, mě za něj nemůžete ani trestat, ani litovat, a proto ze mne máte strach.“ Když pak odchází obletován oněmi „mouchami“, v něž se proměňují mstící Erinye, je navzdory tomuto strachu a mstivému vzteku, v který vyúsťuje, přesvědčen, že své rodné město osvobodil: „*A přece, mí lidé, přesto vás miluju a zabil jsem pro vás. (...) Vaše viny a vaše výčitky svědomí, vaše noční můry, zločin Aigisthův, to všechno je moje, to všechno беру na sebe. nebojte se už svých mrtvých, jsou to teď moji mrtví. A pohledte: vaše věrné mouchy vás opustily pro mne! Ale nebojte se, obyvatelé Argosu: já si nesednu celý zkrvácený na trůn své oběti (...).*“ Slova, jimiž se s nimi loučí, jsou právě jen odhalením svobody, před níž doposud unikali: „*Sbohem, mí lidé, pokuste se žít: všechno je tu nové, všechno je možno začít.*“⁶¹

Jakým způsobem se proměňovala Sartrova představa o smyslu literatury počínaje jeho dětskými představami, v nich fungovala jako jakési maskované náboženství zajišťující písčícímu spásu a ospravedlnění jeho existence, až po výsledné střízlivé hodnocení její možné účinnosti, vylíčila jeho autobiografie z roku 1964; sám titul **Slova** (*Les Mots*), který jí autor dal, naznačuje, že jde především o bilanci jeho deziluzí. „*Dlouho jsem pokládal pero za meč,*“ píše tu; „*nyní znám naši bezmocnost.*“ Jeho pojetí angažovanosti je právě jen vyústěním tohoto procesu vystřízlivování: „Kultura nic a nikoho nezachrání, neospravedlňuje. Je to však lidský výtvar: člověk se do ní promítá a poznává se v ní; jedině toto kritické zrcadlo mu předkládá vlastní obraz.“ A jenom proto může jeho konstatování: „*dělám a budu dělat knihy*“ vyústit v prohlášení: „*je to přece jen k něčemu dobré.*“⁶²

Je pochopitelné, že k Sartrovu existencialismu má nejbližší jeho celoživotní družka **Simone de Beauvoir** (1908-1986). Tak jako on píše současně romány, dramata i eseje. Z románů jmenujme alespoň knihu **Krev druhých** (*La sang des autres*, 1944), v níž zodpovědnost plynoucí z toho, že každý člověk svou volbou vytváří představu toho, jaký by člověk měl být, odhaluje veškerou svoji váhu v situacích, kdy tato volba s sebou nese i rozhodování o životě a smrti jiných lidí. Problematice ženství bylo věnováno obsáhlé dílo **Druhé pohlaví** (*Le Deuxième Sexe*, 1949). Tak jako Sartre i Simone de Beauvoir vylíčila svůj vývoj v memoárových knihách: v **Pamětech spořádané dívky** (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958) duchovní krizi, která vyúsťuje v rozchod s náboženskou vírou jejího dětství a s názory měšťanského prostředí, v němž vyrůstala, a v knize **Síla věcí** (*La Force des choses*, 1963) svůj život spisovatelky, jehož balance vyznívá podobně jako v Sartrových *Slovech*. Její lhostejnost k úspěchu, uvědomuje si, „*má kořeny v dětství zasvěceném absolutnu*“, a přestože „*jakákoli idea pověření, poslání, spásy*“ se rozplynula, přestože neví ani, proč, a pro koho píše, toto psaní pro ni zůstává nezbytností; a tak o slovech, díky nimž jsou v každém člověku přítomni všichni lidé a kterými

⁶¹ Sartre, J.-P.: Mouchy, čes. překl. Fr. Vrby, Orbis 1964, str. 88-87.

⁶² Sartre, J.-P.: Qu'est-ce que la littérature, in: Situation II, Gallimard 1948, str. 105, 53

je takto spjata s lidstvem, může říci posléze: „...jsou bezpochyby jediným transcendentem, které znám a které mě dojíímá.“⁶³

Jestliže **Albert Camus** (1913-1960) může být vedle Sartra pokládán za autora, jehož tvorba nejvýrazněji spoluutvářela a ohraničovala onu intelektuální atmosféru, která bývá označována slovem existencialismus, je nicméně třeba připomenout, že sám se k tomuto označení nikdy nehlásil. To, co je charakteristické pro jeho literární nástup, je především prožitek absurdna, kterému dal výraz v próze **Cizinec** (*L'Étranger*, 1942) i v esejistické knize **Mýtus o Sisypfovi** (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942). Obě knihy byly vydány nedlouho poté, co z Alžírsko, kde se narodil a kde strávil první léta svého mládí, přesídlil do Paříže: přimělo ho k tomu zastavení listu Alger Republicain, v němž působil jako novinář, a v novinářské činnosti pokračoval pak i ve Francii, ale zde byla tato činnost spjata s odbojovou aktivitou, jejímž centrem byl časopis Combat, který řídil.

Cizinec je vyprávěn v první osobě, a právě sama tato forma vyprávění dává příběhu, který jinak neobsahuje žádné nereálné prvky, jistý záhadný ráz. Vypravěčem je totiž člověk odsouzený k smrti a čekající ve své cele, jestli bude vyhověno jeho odvolání proti tomuto rozsudku, nebo jestli některého rána neuslyší kroky těch kdo ho budou odvádět na popravu. V jakém vztahu je čas tohoto vyprávění k tomu, co je vyprávěno? Čtenáři je zajisté ponechána možnost přimyslet si tu určitou realistickou motivaci a představit si, že odsouzenec popraven nebyl a že svůj příběh vypráví – nebo spíše píše – někdy později. Ale minulost tu není reflektována jako něco, co má být zdůvodněno nebo vysvětleno, nýbrž vyvstává před námi postupně – včetně onoho okamžiku, kde vyprávění končí – v jakési zpřítomňující evokaci, která vylučuje jakýkoli odstup od její holé bezprostřednosti. Camus tu připomene tak trochu techniku románu Hemingwayových, v nichž je záměrně eliminován jakýkoli prvek zpětné reflexe a kde se zachycuje jen to, co je předmětem bezprostředního vjemu nebo bezprostřední pocitové, řečové či myšlenkové reakce na něj, takže to, co tyto momenty spojuje a psychologicky vysvětluje, zůstává jen v podtextu, a musí být čtenářem domyšleno. Ale tato psychologická redukce, která nás v případě Hemingwayových postav přivádí k elementárním lidským citům, zachází v případě Camusova hrdiny dále: pro jeho postoj je totiž charakteristické to, že je mu cizí jakékoli hodnocení jednání druhých lidí a že s pochopením pro všechno, co je jejich přítomným přáním, spojuje zároveň lhostejnost k způsobu, jakým by svému jednání chtěli dát smysl přítomnost přesahující. Se ženou, s níž ho spojují šťastné erotické prožitky, je ochoten oženit se, pokud si to ona bude přát: „*Chtěla taky ode mě slyšet, jestli ji miluji. Odpověděl jsem jí totéž, co už jednou, že přece o nic nejde, ale že ji podle všeho nemiluji. „Proč by sis mě tedy měl brát?“ řekla. A já jí vysvětlil, že na něčem takovém ani dost málo nezáleží, a jestli si přeje, můžeme se vzít.*“ Stejně přirozeně, potvrdí jí,

⁶³ Beauvoir, S. de: *La Force des choses*, Gallimard 1963, str. 501-502.

by přijal takový návrh i od jiné ženy, k níž by měl podobný vztah. „Potom si sama položila otázku, zdali mě miluje, a o tom jsem nemohl nic vědět. Po chvíli mlčení řekla tiše, že jsem bizarní, že mě bezpochyby miluje právě proto, ale že se jí možná jednoho dne ze stejných důvodů zprotivím.“⁶⁴

Nepatrný náznak toho, že jeho postoj je důsledkem čehosi, co prožil v minulosti, se objeví jen ve chvíli, kdy mu jeho šéf sděluje, že uvažuje o jeho přeložení na výhodnější místo do Paříže, a je rozladěn jeho nedostatkem ctižádosti: „Když jsem byl studentem, měl jsem mnoho ctižádostí tohoto druhu,“ konstatuje vypravěč. „Ale když jsem musel nechat studií, velice rychle jsem pochopil, že tohle všechno nemá žádný skutečný význam.“⁶⁵

Právě fakt, že to, co druzí dělají, přijímá bez jakéhokoli hodnocení, přivede ho do situace, kdy se dopustí vraždy, za kterou je souzen; při neočekávaném setkání s Arabem, který je ozbrojen nožem a vidí v něm kamaráda muže, jemuž se chce pomstít, únava ze slunečního žáru vyvolá bezděčnou reakci: výstřely z revolveru, kterým je ozbrojen, jako by ho měly zbavit jen nepříjemného pocitu, který ho zmáhá. A tak jako není s to odsuzovat chování druhých, jsou mu cizí i výčitky nebo lítost a po zatčení není s to takové pocity ani předstírat; u těch, kdo ho soudí, bude pak spíše než pobouřené mravní vědomí hrát roli pokrytecké podráždění, které se víc než na čin sám zaměří na jeho povahu a bude i to, co v jeho chování bylo nepřírozenější, interpretovat jako svědectví o bytostné zvrhlosti. Strach, který pak prožívá v očekávání popravy, jako by opadl ve chvíli, kdy ho naléhání kněze, který by v něm chtěl vyvolat naději v posmrtný život a pokání za spáchaný čin, vyprovokuje posléze k výbuchu vzteku. A teprve slova, která pronáší v závěrečných pasážích knihy, jako by nám dávala klíč k pochopení postoje, který byl doposud popisován jen ve svých jednotlivých projevech: „Z hloubi mé budoucnosti, během celého toto absurdního života, který jsem vedl, jakýsi temný van ke mně stoupal skrz roky, které ještě nenadešly, a toto vanutí srovnávalo a činilo stejným všechno to, co se mi tehdy v těch o nic skutečnějších rocích, jež jsem prožíval, nabízelo ...) Jako kdyby mě ten velký hněv očistil od zla, vyprázdnil mne od veškeré naděje, otevíral jsem se tváří v tvář této noci plné znamení a hvězd poprvé něžné lhostejnosti světa. Když jsem zakoušel, že je mi tak podobný, tak bratrský konec konců, pocítil jsem, že jsem byl šťastný a že stále ještě šťastný jsem.“ Právě smrt, toto zvláštní vyvolení osudem, dává mu, tak jako každému z lidí, privilegium jedinečnosti. Nikoli sympatie, nýbrž právě jen vědomí této společné privilegovanosti, je s to spojovat ho s druhými. Odtud ona paradoxní závěrečná věta: „Aby všechno bylo dovršeno, abych se cítil méně sám, zbývalo mi přát si, aby v den mé popravy bylo přitom hodně diváků a aby mě přivítali s výkřiky nenávisti.“⁶⁶

⁶⁴ Camus, A.: L'Étranger, in: Camus, A.: Théâtre, récits, nouvelles (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard 1985, str. 1156. Čes. překl. M. Žiliny, A. Camus, Cizinec – Pád, Mladá fronta 1966.

⁶⁵ Tamtéž, str. 1156.

⁶⁶ Tamtéž, str. 1210-1212.

To, co je v *Cizinci* vyjádřeno obrazem, nachází paralelní výraz v esejích *Mýtu o Sisyfovi*, v nichž Camus analyzuje to, co označuje jako „absurdní cítění“ (které není „filosofií absurdity“, neboť ta podle něho neexistuje a existovat nemůže). Absurdno není pro něho něčím, co by bylo v samotném světě nebo v samotném člověku: rodí se právě jen z jejich vztahu, v němž lidská touha po jasnosti a jednotě naráží na nemožnost převést svět na nějaký „racionální a rozumný princip“. Camusovi jde přitom o to, aby ani jeden člen vztahu nebyl potlačen ve prospěch druhého: ani racionální úsilí lidského ducha, které má v daných mezích své oprávnění, ani skutečnost světa ve své bytostné iracionalitě a nesjednotitelnosti. Logickým důsledkem takto prožívané absurdity není odmítnutí života, nýbrž postoj oproštěný od iluzí, který je s to dát jeho prožívání plnou intenzitu. Právě tento postoj symbolizuje mytická postava Sisyfa odsouzeného k opakování téhož marného úsilí a oproštěného od jakékoli naděje, ale nacházejícího právě v tomto jasném vědomí tváří v tvář lhostejnosti světa podobné štěstí, jaké pociťuje hrdina *Cizince* v závěru svého vyprávění: „Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten,“ čteme v závěru Camusova eseje. Podobný postoj k absurditě života představují tu i symbolické typy dona Juana, herce a malrauxovského „dobyvatele“. Tři podoby života bez iluzí: láska sice plně prožívaná, ale bez iluzorních představ o jejím trvání a transcendentním smyslu; prožitek měnlivých životních rolí, za jejichž střídou není hledáno bytí odlišné od toho, co se ztělesňuje v samotném fyzickém gestu; a odhodlané přijetí historické situace, která nenechá žádného člověka nevtáženého do současných zápasů. K těmto třem typům připojuje Camus i postavu umělce, charakterizovaného odmítnutím podřizovat konkrétní skutečnost nějaké ideji, neboť ví, že „*konkrétno neznamena nic víc než sebe samo*“. A jestliže tu čteme, že stejná neiluzivní jasnozřivost, stejná intenzita životního prožitku může být realizována i v nejbanálnější existenci drobného úředníka, vřazuje se tím do této galerie představitelů absurdního cítění právě i postava Camusova *Cizince*.

Jestliže tyto dvě knihy vznikaly zhruba současně uprostřed války, kdy jejich autor, angažovaný v odboji, žil sám v pocitu trvalého ohrožení, v pozdějším románu **Mor** (*La Peste*, 1947), který dává okupační zkušenosti symbolický výraz v obraze fiktivní morové epidemie, měnící alžírský Oran v město nepropustně izolované od ostatního světa, se namísto izolovanosti lidského jedince tváří v tvář smrti stává ústředním motivem solidarita těch, kdo bez iluzí čelí nelidské absurditě. Kromě doktora *Rieuxa*, který je fiktivním autorem této kroniky, i když o něm samém je v ní přitom řeč ve třetí osobě, jsou to především dobrovolní organizátoři zdravotní služby, kteří jsou v každodenním styku s nakaženými. Vypravěč nicméně odmítá označovat jejich jednání slovem heroismus, neboť „když se dává ušlechtilému jednání přílišný význam, vzdává se tak nepřímá a mocná pocta zlu“. V této situaci, kdy bylo třeba proti moru „*tak či onak bojovat, a neklesat na kolena*“, bylo jejich počínání něčím stejně prostým a samozřejmým jako počínání učitele učícího, že dvakrát dvě jsou čtyři, a nezaslouží o nic více obdivu. Na tom nemění nic ani fakt, že tito lidé riskovali svůj život, neboť „v

*historii vždycky přijde chvíle, kdy ten, kdo se odváží říci, že dvakrát dvě jsou čtyři, je ztrestán smrtí“.*⁶⁷ Jestliže Camus v Mýtu o Sisypovi obhájí životní konkrétno, tak jak je prožíváno jednotlivcem, proti všem abstrakcím, morová nákaza nutí toto životní konkrétno do jisté míry obětovat: „*Ano, v neštěstí byl určitý podíl abstrakce a ireality,*“ konstatuje Rieux. „*Ale když vás abstrakce začne zabíjet, je ovšem třeba abstrakcí se zabývat.*“ Tím, od koho předtím vyslechl předhůzku, že „žije v abstrakci“, je žurnalista Rambert, který se dlouho marně pokouší uniknout z Oranu, kde se náhodně ocitl ve chvíli, kdy došlo k uzavření města, a který se nehodlá vzdát svého individuálního štěstí, jež je pro něho spjato s milovanou ženou. Ale když se mu posléze přece jen podaří objevit možnost, jak ilegálně uniknout – mezitím se připojil ke skupině, která zajišťuje zdravotní službu, a poznal tak realitu oné situace, s níž bojují -, zjišťuje náhle, že kdyby odešel, zůstal by v něm pocit hanby, který by mu napříště překážel i v jeho lásce. Že v tom, když dá někdo přednost štěstí, není žádná hanba, mu v této chvíli říká právě Rieux. „*Ano,*“ odpovídá Rambert, „*ale může být hanba v tom, být šťastný jen sám.*“⁶⁸

Jiný Rieuxův spolupracovník, Tarrou, který první připadl na myšlenku zorganizovat dobrovolnickou zdravotní službu, zakusil kdysi v mládí hluboký odpor, když byl jako syn generálního prokurátora přítomen procesu, v němž byl obžalovaný odsouzen k smrti; a když později udělá zkušenost, že v popravě lidí vyúsťuje i politický boj, na kterém se podílel, dospívá k přesvědčení, že tento sklon k zabíjení je jako mor, který v sobě nosí v současné době každý člověk: „*Právě proto mě i tahle epidemie nedává poznat nic nového, leda to, že s ní musím bojovat po vašem boku,*“ říká Rieuxovi. Pro tohoto ateistu jediným konkrétním problémem, který zná, je to, jestli „*člověk může být světcem bez Boha*“. A jestliže Rieux, který nemá zálibu ani v heroismu, ani v svěectví, může prohlásit, že jediné, co ho zajímá, „*je být člověkem*“, pro ty, jimž jako Tarrouovi zkušenost s morovou nákazou zabíjení dala poznat „*únavu, od které je neosvobodí už nic než smrt*“, je i toto cíl příliš vysoký: „*Ano, hledáme totéž,*“ poznamená, „*ale jsem méně ctižádostivý.*“⁶⁹

V každém případě onen boj, který je tu sváděn s morovou epidemií, jež je jen jinou obdobou onoho „*moru*“, o němž mluví Tarrou, nemůže nikdy skončit vítězstvím definitivním. I když příběh, který Rieux vypráví, má podat svědectví, že právě uprostřed katastrofy bylo možno poznat, že v lidech, v těchto „*morem nakažených*“, je „*víc věcí k obdivování než k opovržení*“, ve chvíli, kdy epidemie skončila a kdy k němu z města doléhají radostné výkřiky, připomíná si, že tato radost zůstane vždy čímsi ohroženým: „*Neboť věděl to, co tento jásající dav neznal, a co se lze dočíst v knihách, že totiž bacil moru nikdy neumírá ani nemizí, že může po desítky let zůstat uspaný v nábytku a prádle, že*

⁶⁷ Camus, A.: La Peste, tamtéž, str. 1326-1327

⁶⁸ Tamtéž, str. 1389

⁶⁹ Tamtéž, str. 1425, 1427.

*trpělivě čeká v pokojích, sklepech, zavazadlech, kapesnicích a starých papírech, a že možná přijde den, kdy k neštěstí i poučení lidí mor probudí své krysy a pošly je umírat do nějakého šťastného města.*⁷⁰

Tak jaké Mýtus o Sisyfovi představuje esejistický doprovod Cizince, tak také ona proměna, k níž došlo v Camusových názorech v době, kdy vzniká román *Mor*, našla jen nedlouho poté výraz v úvahách knihy **Člověk revoltující** (*L'Homme révolté*, 1951). Odmítá nyní především pojímat absurdno „jako životní krédo“. I když bylo „*zcela na místě zaznamenat absurdní vnímání světa, stanovit diagnózu jisté choroby, tak jak se projevují u nás i druhých*“, prožitek absurdity může být nicméně jediné „*prožitkem přerodu, jakýmsi výchozím bodem, obdobou Descartesova metodického pochybování v rovině existence*“. Zkoumání se nyní zaměřuje na postoj revolty, v který tento prožitek vyúsťuje, a ospravedlnění je mu přiznáno jen v té míře, v jaké je práv požadavku lidské solidarity: „...každá revolta, která si troufne onu solidaritu popřít nebo zničit, prohlašuje nyní Camus, „*pozbývá tím okamžitě svého jména a splývá ve skutečnosti s přitakáním k vraždě*.“ Naproti tomu člověk, který je ochoten svoji revoltu zaplatit i svým životem, jedná evidentně „*ve jménu jakési prozatím nejasné hodnoty, o níž však má přinejmenším pocit, že ji sdílí se všemi lidmi*“.⁷¹

Přesvědčení, že revolta je ospravedlněna jen tam, kde dává vznik etické hodnotě, která může být základem lidské vzájemnosti, vyúsťuje v odmítnutí romantického sebezbožnění: přítomná doba, kdy „*každý říká druhému, že není Bůh*“, znamená pro něho právě „*konec romantismu*“. Právě tak Camus odmítá ale i leninskou koncepci revoluce, v níž spatřuje jen nihilismus, který se chápe vlády ve jménu domnělých cílů historie. Choroba současného světa tkví podle něho v tom, že moderní člověk zapomíná „*pro budoucnost na přítomnost, pro přelud moci na uštvanou lidskou kořist*“. A jestliže v něm naopak živou sympatii vzbuzuje historie ruských atentátníků z let 1903-1905, je tomu tak především pro úzkostlivou svědomitost, s jakou dbali na to, aby při jejich atentátech nebyli zabiti i nevinní lidé. (Jejich paměti poskytly Camusovi materiál i pro hru **Spravedliví** z roku 1950, která spolu s hrou **Stav obležení** z roku 1948 tvoří dramatický protějšek těchto esejů a románu *Mor*.) Když jediné sebeobětování a odhodlané přijetí vlastní smrti jim dovolovalo smířit se s tím, že někoho zbavili života, stvrzovali tím zároveň nepřijatelnost vraždy a dokazovali tak, že „*míra není opakem revolty*“, nýbrž že právě revolta ji „*ustavuje, hájí a obnovuje ve zmatcích dějin*“. A třebaže čerpali posilu v představě, že jejich činy posoudí spravedlnost budoucích lidí, ve skutečnosti nešlo o něco pouze budoucího, nýbrž o to, co se realizovalo už v oné bratrské solidaritě, která tyto mladé lidi spojovala v přítomném My, důležitějším než jakýkoli odkaz na nějaké My budoucí. Přes revizi, které podrobil některé názory vyslovené v Mýtu o Sisyfovi, Camus trvá na svém odmítavém postoji k jakékoli

⁷⁰ Tamtéž, str. 1473-1474.

⁷¹ Camus, A.: *L'Homme révolté*, in: *Essais*, cit. vyd. str. 418-419, 31, 425, čes. překl. K. Lukešové, c. d. str. 19, 31, 25.

transcendenci, a tedy i k smyslu, který by přítomný postoj měl čerpat jen ze svého vztahu k budoucnosti, této poslední „*transcendenci lidí neuznávajících boha*“.⁷²

I když scénérii románu z roku 1947 tvořilo město stížené morovou epidemií, rozhodující místo v něm měl obraz přátelství a lidské solidarity. Román **Pád** (La Chute) z roku 1956 nerozvíjí sice obraz kolektivní katastrofy, ale je zato výpovědí právě o lidské osamělosti a nemožnosti přátelství: „Nemám už přátele, mám jen spoluviníky,“ říká tu její tristní hrdina, někdejší úspěšný pařížský advokát, plný filantropické ušlechtilosti, jehož životní jistota se rozplynula v postupně sílícím vědomí, že všechna tato ušlechtilost byla jen maskou jeho sebelásky a prostředkem, jak se cítit nad ostatní povznesen. Lži byly i všechny jeho vztahy k ženám: opravdová láska, prohlašuje, je něčím, co se vyskytne zhruba tak dvakrát třikrát za století, všechno ostatní je „*marnivost nebo nuda*“.⁷³ Každý člověk v sobě nese vinu podobného bytostného sobectví, usilujícího jen mít na druhými navrch, a všichni jsou si navzájem stejně neúprosnými soudci. A jestliže on sám vyhledává příležitosti, kdy se může člověku stejné společenské vrstvy, k jaké patřival, vyzpovídat ze všech svých životních lží – právě jedna takováto jeho zpověď tvoří obsah celé knihy – a předvést mu tak portrét, v kterém by se i on poznal jako v zrcadle, je i tohle jen jakýsi rafinovaný psychologický trik jeho egoismu, tím rafinovanější, že ho nijak neskrývá: „*Čím víc se obviňuji, tím větší mám právo vás soudit,*“ říká svému společníkovi. „*Nijak jsem svůj život nezměnil, dál miluji sebe sama a druhých využívám. Jenom mi to, že se zpovídám ze svých vin, dovoluje lehčeji začít znovu a mít dvojitého požitku, za prvé ze své povahy, a pak z mile působící lítosti.*“ A za tím vším je přesvědčení o zásadní nevykořenitelnosti životní lži: „*Aby člověk přestal být někým pochybným, je prostě a krátce nutno přestat být.*“⁷⁴ Jak se zdá, Camusův obzor se v této době – několik let před jeho smrtí – znovu zachmuřuje; svědčí o tom i povídky knihy **Exil a království** (L'Exil et le Royaume) z roku 1957.

„... nemůžu tě nenávidět, protože si nemyslím, že jsi šťastný. A nemůžu tebou pohrdat, protože vím, že nejsi zbabělý.“
A. Camus (Caligula)

⁷² Tamtéž, str. 709, 708, 704, 572, čes. překl. str. 303, 302, 298, 168.

⁷³ Camus, A.: *La Chute*, tamtéž, str. 1513,1505.

⁷⁴ Camus, A.: *L'Homme révolté*, in: Camus, A.: *Essais*, Gallimard 1965, str. 506, čes. překl. K. Lukešové, *Člověk revoltující*, Český spisovatel 1995, str. 104.

Otázky a úkoly

3. Uved'te, kde vzniká existencialismus a v kterých zemích dosahuje vrcholu.
4. Jmenujte tři prvky, které jsou pro existenciální literaturu typické, na některém z exist. děl je prokažte.
5. Interpretujte titul Cizince a jméno hlavní postavy.
6. O jaký spor se jednalo mezi Camusem a Sartrem?

1. Existencialismus vzniká po první světové válce v Německu, formuje se postupně zásluhou filosofů M. Heideggera a K. Jasperse. Vrcholu dosahuje ve 40. letech ve Francii, kdy jako pojem začal slovo existencialismus užívat Jean-Paul Sartre.
2. Základními znaky existenciálních děl jsou **absurdita**, **mezní situace** a **náhoda**. V titulní povídce **Zed'** je ústřední postava Ibieta zajat fašisty a čeká na smrt. Vyšetřovatel chce po něm vědět, kde se skrývá jeho velitel Gris. Ibieta řekne náhodné místo, netuší, že prozradil skutečný úkryt.
3. *Být cizincem* je zřejmě základní pocit camusovské postavy, je v jakémusi vyhnanství, nerozumí světu ani lidem, je lhostejná vůči ostatním i sobě, nezáleží jí na lásce, přátelství ani smrti, své či ostatních. Jméno hlavní postavy „Mersault“ můžeme vykládat jako spojení dvou symbolů, moře a slunce. Z jistého úhlu pohledu můžeme říct, že nevraždil Mersault, ale moře a slunce.
4. V 50. letech 20. století se J.-P. Sartre dostal do ostré polemiky s A. Camusem, protože Sartre byl ochoten obětovat individuální svobodu jakémukoli kolektivnímu boji, což Camus zásadně odmítal: „*Skutečný problém je v tomhle: ať se stane cokoli, já vás vždycky budu hájit proti puškám popravčí čety. Zato vy budete muset souhlasit s tím, aby mě zastřelili. Přemýšlejte o tom.*“

Absurdní divadlo

Doporučená literatura:

Pechar, J.: Dvacáté století v zrcadle literatury, Filosofia, Praha 1999.

Četba:

Albee, E.: Kdo se bojí Virginie Woolfové

Beckett, S.: Čekání na Godota

Camus, A.: Caligula

Ionesco, E.: Nosorožec

klíčová slova:

absurdita, antidrama, jazyková symbolika/antijazyk

Samo označení „**absurdní divadlo**“ má tu nevýhodu, že by je bylo možno uplatnit už na drama Sartrovo a Camusovo. Nuže, jestliže to, co dramata těchto dvou autorů prezentovala, byl alespoň v určitém období jejich tvorby prožitek absurdity, jejich divadelní technika se neodlišovala podstatně od divadelní techniky zděděné z minulosti - přidržovali se „zastaralé estetiky“, řekne o nich Emmanuel Jacquart, který proto také o divadle Adamovově, Ionescově a Beckettově hovoří nikoli jako o „absurdním divadle“, nýbrž jako o „divadle výsměchu“ (théâtre de dérision)⁷⁵. A charakterizuje-li tento nový dramatický útvar tím, že „dekorace, kostýmy, rekvizity, osvětlení, zvuk a dialogy nemají už vlastní existenci“, neboť tvoří svou konvergencí a komplementaritou nebo svými protiklady „jednu jedinou formu uměleckého výrazu, „scénický jazyk“, takže autor si nakonec osvojuje „syntetické vidění režisérovo“⁷⁶, nelze tu nezpomenout právě na novou divadelní estetiku proklamovanou Artaudem. Přesto tu nejde o nějaký přímý vliv - ten popírá nejen Ionesco, ale i Adamov; ale vznik nového typu dramatu měl za svůj předpoklad koncepce režisérů rozvíjejících některé Artaudovy podněty.

⁷⁵ Jacquart, E.: *Le théâtre de dérision*. Gallimard 1964, str. 147.

⁷⁶ tamtéž, str. 150, viz též str. 49-50.

Tento typ „*antidivadla*“ slavil svůj největší scénický úspěch v roce 1952 uvedením dramatu **Čekání na Godota** (*En attendant Godot*), jehož autorem byl **Samuel Beckett** (1906-1989). Tento v Paříži žijící Ir je také autorem několika románů, z nichž pouze první - *Murphy* z roku 1937 - je napsán v angličtině, neboť pro většinu jeho další literární tvorby se stala prvotním jazykem francouzština, a teprve dodatečně vznikaly i překlady anglické. Jestliže samo jméno Godot, které tu označuje toho, na jehož příchod marně čekají dva tuláci, kteří jsou hlavními postavami této hry, připomíná anglické pojmenování Boha, Beckett se bránil proti tomu, aby v jeho hře byla spatřována příliš jednoznačná symbolika: slovo Godot má podle jeho tvrzení původ prostě jen ve francouzském slangovém označení pro botu. Pravda je ovšem, že právě ve chvíli, kdy jeden z dvojice vandráků prohlašuje, že pro člověka je typické, že „nadává na botu, když za to může noha“, vybavuje se mu zároveň vzpomínka na evangelijní vyprávění o spasení jednoho ze dvou ukřižovaných lotrů (což je „slušné procento“, jak nadějeplně poznamenává). Ale nejenže v něm vzápětí vyvolává pochyby fakt, že o tomto příběhu hovoří jen jediné ze čtyř evangelií, dialog, k němuž dá tato vzpomínka bezprostředně podnět, má sarkastické vyústění (uvádíme jen jednotlivé repliky bez označení mluvčích a bez režijních poznámek):

„Gogo... - Co je? - Takhle se dát na pokání? - Za co? - Jak myslíš... ani by se nemuselo jít do detailů. - Že jsme se narodili?“⁷⁷

V sledu klaunských výstupů nespjatých žádnou zápletkou je lidská situace nahlédnuta jen z perspektivy černého humoru, který svůj nejdrastičtější výraz nachází v jiné dvojici, která se objevuje na scéně, v pánu s bičem komandujícím svého otrockého sluhu.

Tak jak to požadoval Artaud, u Becketta je slovo jen součástí celku, v němž rozhodující roli hrají prvky specificky divadelní a v textu jeho scénických kreačí zaujímají často režijní poznámky téměř stejně místa jako promluvy postav. Na druhé straně i tam, kde taková promluva má zdánlivě monologickou povahu, jako v **Poslední pásce** (*La dernière bande*, 1959), může jít ve skutečnosti o dialog: ten se tu odehrává ale mezi já přítomným a já minulým, když se přehrávky vlastních slov z magnetofonové pásky střídají se slově, jež jediná postava této hry namlouvá na tu pásku, která má být právě jejím posledním záznamem. Přitom už nahrávka devětatřicetiletého obsahuje komentář k poslechu záznamu „o deset nebo dvanáct let“ staršího: „Těžko věřit, že jsem to byl opravdu já - ten zelenáč, ten kretén!“, a stejný komentář se opakuje nyní i při jejím poslechu: „Právě jsem si poslechl toho kreténa, o kterém se mi před třiceti lety zdálo, že jsem to já. Těžko věřit, že jsem někdy byl opravdu tak imbecilní.“⁷⁸ V *Šťastných dnech* (*Oh les beau jours*, 1964, angl. *Happy days*, 1962) se na scéně objevuje vedle postavy ženy, jejíž tělo se postupně propadá do země, i postava jejího partnera, který

⁷⁷ Beckett, S.: *Čekání na Godota*, čes. překlad K. Krause, Hry divadla Za branou 1991, str. 10.

⁷⁸ Beckett, S.: *Poslední páska*, čes. překl. Frant. Vrbý in: Beckett, *Poslední páska, Šťastné dny, Hra*. Orbis 1965, str. 10, 11, 15.

se sice může ze své díry v zemi na chvíli vyplazit, ale který pronese během celé hry jen několik nic neříkajících slov; promluva ženy se nicméně obrací k němu: „...vím, že mě teoreticky můžeš slyšet, třebaže mě ve skutečnosti neposloucháš, víc nepotřebuju, jenom když vím, že ji mi na doslech a kdo ví, snad mě i vnímáš, víc na tobě nechci,“ říká na jeho adresu žena ujišťující se vždy znovu, že to, co prožívá, jsou „šťastné dny“. Ví ovšem, že ani toto vědomí přítomnosti druhého nepřetrvá: „Ne, nepochybuju, že přijde doba, kdy dřív než řeknu slovo, budu se muset přesvědčit, že jsi slyšel to slovo předtím, a pak přijde bezpochyby jiná doba, kdy se budu muset naučit mluvit sama pro sebe, a to jsem nikdy nesnášela, taková poušť!“⁷⁹ A ve Hře (Play, 1964) trojice dvou žen a jednoho muže, kterým vyčnívají z uren pouze hlavy, evokují každý zvlášť úryvky dramatu, které se mezi nimi kdysi odehrálo, vždy jen když se na ně na jednu či několik vteřin zaměří hledáček reflektoru. Jako by toto inkvizitorské světlo probouzelo vždy znovu vědomí, které by chtělo zaniknout v nicotě: „...člověk si myslel, teď má ... mír ... nejenom tak, že všechno je pryč,“ říká při jednom zasvitnutí reflektoru hlas muže, „ale že nikdy ... nebylo nic.“ A jedna z žen doufá jen, že se jí jednou podaří přece jenom říci „nějakou tu pravdu (...), a reflektor konečně zhasne - za tu pravdu“.⁸⁰

Jiný představitel francouzského absurdního divadla, **Eugène Ionesco** (1912-1994), problematizuje ve svých prvních hrách - **Plešaté zpěvačce** (*Cantatrice chauve*, 1950) a **Židlich** (*Les Chaises*, 1952) - možnost mezilidské komunikace jednou tím, že vytváří celou hru jen z frází čerpaných z příručky běžné konverzace, podruhé tím, že hosté, jejichž návštěvu si představují dva staří manželé žijící na pustém ostrově, jsou posléze reprezentováni jen prázdnými židlemi. V **Nosorožci** (*Rhinocéros*, 1960) dostává ovšem proměna lidských bytostí v zvířata konkrétní význam tím, že se stává jakoby symbolem oné proměny, k jaké lidé svolují přijetím totalitního režimu. A podobně se určité dobové hrozby promítly v roce 1985 i do Ionescovy hry **Nenajatý vrah** (*Tueur sans gages*). Pozadí vražd, jejichž pachatel zůstává nevypátrán, tu tvoří na jedné straně iluzivní budování „zářivého města“, které je jen jakousi fatamorganou předstírající hmotnou existenci, a na druhé straně dav, který nachází svou představitelku v oné „matce Pípe“, jejíž politická zkušenost je totožná s její zkušeností pěstitelky hus. Jestliže součástí jejího programu je, že „nebudeme vykořisťovat lidi, ale přinutíme je vyrábět“ a že „povinná práce se bude jmenovat dobrovolná práce“, tak jako se „nastolená tyranie bude jmenovat kázeň a svoboda“, a nesouhlas ideologie se skutečností se vyřeší prostě tím, že díky nově přijatým heslům „dokážeme, že se spolu shodují“,⁸¹ nelze tu nevidět narážky na ony totalitní praktiky, jejichž nebezpečí byla část francouzských intelektuálů ochotna přehlížet (tím byl dán například i Ionescův ostře odmítavý postoj k Sartrovi). Obě tyto hry tak ukázaly možnost využít

⁷⁹ Beckett, S.: *Šťastné dny*, čes. překl. Frant. Vrby tamtéž, str. 33.

⁸⁰ Beckett, S.: *Hra*, čes. překl. Frant. Vrby tamtéž, str. 62, 68

⁸¹ Ionesco, E.: *Nenajatý vrah*, čes. překl. B. Grögerové aj. Hiršala in: Ionesco, *Hry*. Orbis 1964, str. 173, 177

některých prostředků absurdního divadla právě ke kritice totalitních praktik: možnost, které využil, počínaje *Zahradní slavností* z roku 1963, český dramatik Václav Havel, aby předvedl mechanismy měnící řeč z prostředku komunikace v prostředek naprostého odlidštění.

Ionescova hra ovšem v závěrečné konfrontaci onoho „občana středního věku“, který je tu ústřední postavou, s tajemným zločincem, kterého chtěl vypátrat a zneškodnit, a kterého by chtěl nakonec už jen přesvědčit, aby svého počínání zanechal, vyúsťuje v tragikomickou přehlídku všech humanistických postojů, selhávajících tváří v tvář absolutní bezdůvodnosti vrahova jednání. A tak se právě v této absurdní grotesce setkávají dva aspekty Ionescova divadelního pojetí - aspekt společensko-kritický a aspekt existenciální - v jakési labilní a trochu problematické rovnováze. Druhý aspekt zato jednoznačně převládá o čtyři roky později ve hře **Král umírá** (*Le Roi se meurt*, 1962), která jako by dávala za pravdu onomu horečkou schvácenému Edvardovi z *Nenajatého vraha*, prohlašujícímu: „Všichni zemřeme. To je jediný vážný blud.“⁸² Proces, kterým hlavní postava hry postupně ztrácí všechno to, co ji spojovalo se životem, se tu stává podobenstvím osudu onoho „krále“ odsouzeného k zániku, jakým je každý člověk. Tento „král“ má ostatně společné jméno - které bylo už jménem ústřední postavy *Nosorožců* i snového **Chodce vzduchem** (*Le Piéton de l'air*, 1962) - s oním „občanem středního věku“, který si v *Nenajatém vrahovi* ve svém okouzlení fatamorganou „zářivého města“ připamatovává někdejší radostné vytržení spojené s pocitem vlastní nesmrtelnosti: „...byl jsem si vědom, že od věků existuji a že nikdy nezemřu.“⁸³ Zároveň ovšem právě technika absurdního dramatu umožňuje, aby ono ztotožnění mezi individuálním a obecně lidským našlo výraz zcela konkrétní: král Bérenger je právě tak vynálezcem letadel, železnice, automobilu jako tím, kdo napsal Iliadu a Odysseu, to on vymyslel stromy, květiny, vůně, barvy, ale i oceány a hory. A jeho blíží se smrt se ohlašuje rozkladem země, které vládne: „Palác je v troskách, pole samý úhor, hory se rozpadají, moře protrhlo hráze a zaplavilo zemi,“ jak prohlašuje jeho první žena královna Markéta, ba „království se smršlo a je teď docela mrňavé,“ jak sděluje jeho hospodyně; a toto hroucení se „jednoho světa“ je zároveň „nejlepším důkazem, že jeho svět není jediný svět.“⁸⁴ Právě Markéta - na rozdíl od druhé královny ženy Marie, která by ho chtěla svou láskou udržet při životě - se nakonec ujíhá režie, a když Bérengerovi ohlásila: „Zemřeš za půldruhé hodiny, zemřeš na konci tohoto představení“, ⁸⁵ přejímá v závěru roli samotné smrti. Vzniká tak obraz, v němž prvek společenské kritiky byl zcela potlačen ve prospěch oné „projekce vnitřního světa na scénu“, v níž Ionesco vidí vlastní smysl divadla. Jak prohlašuje v Improvizaci Almy, kde formou hry, v níž vystupuje sám na scénu, aby čelil svým kritikům, zformuloval svůj umělecký program, cítí se oprávněn čerpat divadelní

⁸² tamtéž, str. 179.

⁸³ tamtéž, str. 114.

⁸⁴ Ionesco, E.: *Král umírá*, čes. překl. M. aj. Tomáškových, tamtéž, str. 216, 222, 261.

⁸⁵ tamtéž, str. 223

látku „z vlastních snů, úzkostí, z temných žádostí a vnitřních protikladů“. Je zároveň přesvědčen, že tyto sny, touhy, úzkosti a trýzně, „protože každý z nás je v hloubi svého bytí zároveň i všemi ostatními“, nepatří jen jemu: „jsou částí starodávného dědictví, jsou prastarým vkladem, tvořícím majetek veškerého lidstva“, a jako to, co „vytváří naše hluboké společenství“, představují i „naš univerzální jazyk“.⁸⁶ Nikde jinde nerealizoval Ionesco tento program dokonalejším způsobem než právě ve hře, v níž zachytil ve všech jejích groteskně dětinských projevech onu nejzákladnější úzkost z toho, kdo přes všechny výkony své fantazie a důmyslu nicméně „nevymyslel, jak zůstat na živu.“⁸⁷

Absurdní divadlo našlo brzy svého zástupce i v mladé generaci dramatiků amerických: stal se jím **Edward Albee** (nar. 1928), jehož aktovka **Stalo se v zoo** (*The Zoo Story*, 1959) měla ovšem svoji premiéru v západním Berlíně, a teprve evropský úspěch jí otevřel cestu i na jeviště americká; o tom, jak bezprostředně byla vnímána souvislost této hry s dílem Samuela Becketta, svědčí už fakt, že její první americká inscenace byla spojena právě s uvedením Beckettovy *Poslední pásky*. Pro Albeeho charakteristický je způsob, jakým se v této hře o nemožnosti komunikace její truchlivý hrdina pokouší své osamocení překonat tím, že svého partnera donutí, aby ho nechtěně zabil; a právě tak příznačné je i parodické zobrazení tohoto nedobrovolného vraha jako člověka ztělesňujícího ideál spořádaného středostavovského života. Tato parodie amerického životního ideálu dostane pak daleko ostřejší rysy, když ve hře **Americký sen** (*The American Dream*), uvedené v roce 1960, bude ztělesněn v groteskní dvojici „mamky“ a „taťky“, která se objevila už v jednoaktovce **Pískoviště** (*The Sandbox*) z roku 1959 s tímto autorským komentářem způsobu, jakým se oba navzájem oslovují: „*Tato jména nemají citový přízvuk a ukazují jen na presenilitu a prázdnotu jejich charakterů.*“⁸⁸ Podobně jako se ženská postava Beckettových *Šťastných dnů* s blížící se smrtí propadá stále hlouběji do země, je v Albeeho jednoaktovce smrt symbolizována tím, že se tu „babí“ na „pískovišti“ sama zasypává pískem, a dělá to s jakousi nesentimentální kuráží, zatímco „mamí“ přehrává v této souvislosti komedii přikázaného nářku i jeho rychlého utišení v souladu s podobně všeplatným příkazem: „Musíme osušit slzy, odložit smutek... a upřít zrak do budoucna. Je to naše povinnost.“⁸⁹ A komediální rituál, který Walter Kerr přirovnával k surrealistickým kolážím,⁹⁰ završuje trochu opožděná replika Mladíka, který tu s ochotnickou neobratností hraje roli „Anděla smrti“. Podobný Mladík má v Americkém snu plnit funkci adoptivního potomstva „mamky“ a „taťky“ a je k tomu kvalifikován tím, že po oddělení od bratra, s nímž tvořil pár jednovaječných dvojčat, pozbyl schopnosti cokoli cítit: „Od té doby se nedokážu podívat na nic, ale na nic s lítostí, laskavě, prostě nijak jinak než... s chladným nezájmem.“⁹¹

⁸⁶ Ionesco, E.: *Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon*, čes. překl. B. Grögerové a J. Hiršala, tamtéž, str. 93

⁸⁷ Ionesco, E.: *Král umírá*, cit. překl. str. 261

⁸⁸ Albee, E.: *Pískoviště*, čes. překl. M. Lukeše in: Albee, Hry, Orbis 1964, str. 40

⁸⁹ tamtéž, str. 46

⁹⁰ Jeho charakteristiku z roku 1960 cituje M. Lukeš ve svém doslovu in: Albee, Hry, cit. překl. str. 248

⁹¹ Albee, E.: *Americký sen*, čes. překl. L. a R. Pellarových in: Albee, Hry, c. d. str. 88

vysvětluje v rozhovoru s „babí“, chystající se uvolnit místo svým odchodem do ústavu. Téma fantazijní náhražky neexistujícího dítěte má ústřední roli i ve hře **Kdo se bojí Virginie Woolfové** (*Who's Afraid of Virginia Woolf*), uvedené na scénu 1962. A tak jako v Albeeho dramatickém debutu je i zde neexistující komunikace nahrazena agresí prolamující všechny přehradu. Tato agrese má tu povahu jakési „hry na pravdu“, kterou sehraje čtveřice postav při intimním nočním večírku a která odhaluje všechny jejich ztajené motivace a komplexy. A při této hře, která je jen hyperbolizovanou obměnou toho, co by se skutečně mohlo odehrát, když alkohol uvolní obvyklé zábrany, vezme za své soukromá fantazijní hra, kterou si bezdětná zahořklá dvojice vytvářela iluzi rodičovství - když se totiž Jiří, vyprovokován svou ženou k pomstychtivému vzteku, rozhodne sehrát posléze scénu, v níž imaginárního syna nechá zemřít.

(podle J. Pechara: Dvacáté století v zrcadle literatury, Filosofia, Praha 1999)

ukázka: E. Albbe: Kdo se bojí Virginie Woolfové (1962)

- Jiří :** Ach tááák... (*Příliš konverzačně*) Marto, kdypak přijede náš syn?
- Marta :** Dej s tím pokoj.
- Jiří :** Ne ne...já bych to chtěl vědět. Ty jsi s tím vyrukovala. Kdypak přijede, Marto?
- Marta :** Povídám, dej s tím pokoj. Mrzí mě, že jsem s tím vyrukovala.
- Jiří :** S ním, ne s tím. S ním jsi vyrukovala. Kdypak se tady ten hajzlík objeví, co? Nemá mít náhodou zítra narozeniny nebo co?
- Marta :** Já o tom nechci mluvit!
- Jiří : (dělá ze se neviňátko)** Ale Martičko...
- Marta :** Já o tom nechci mluvit!
- Jiří :** To věřím, že nechceš. (*Drahunce a Nickovi*) Marta o tom...totiž o něm nechce mluvit. Mrzí ji, že s tím...totiž s ním vyrukovala.
- Drahunka : (stupidně)** Kdypak ten hajzlík přijede domů ? (*zahihňá se*)
- Jiří :** Správně, Marto...když už jsi projevila tak málo vkusu, že jsi s tím nakonec vyrukovala...kdypak vlastně přijede ten hajzlík domů?
- Nick :** Drahunko, nemyslíš, že...?
- Marta :** Jiří se o něm vyjadřuje pohrdavě – jako o hajzlíkovi – protože...no, protože má jistý problémy.
- Jiří :** Náš hajzlík má nějaký problémy? Jakýpak problémy má náš hajzlík?
- Marta :** Náš hajzlík ne... a přestaň mu tak říkat! Ale ty! Ty máš problémy!
- Jiří :** V životě jsem neslyšel větší nesmysl.
- Drahunka :** Já taky ne!
- Nick :** Drahunko...
- Marta :** Největší problém, kterej Jiřího trápí, je to, že si v nejčernějším koutečku své duše není tak bezpečně jistej, že ten náš hajzl...hahaha! Že náš syn, že ten náš velikánskej syn je jeho dítě!
- Jiří : (s hlubokou vážností)** Panebože, ty jsi ale zlá ženská.
- Marta :** A já to přece, broučku, řekla už aspoň milionkrát, že bych nepočala s nikým jiným než s tebou...vždyť to přece víš, broučku.
- Jiří :** Ty jsi skrz naskrz zlej člověk.

Otázky a úkoly

7. V čem navazuje absurdní drama na existencialismus?
8. Pod jakým titulem vyšle Albeeho hra *Kdo se bojí Virginie Woolfové* v češtině a proč?
9. V čem spočívá duchovní pokleslost a vyprahlost navenek celkem úspěšných osobností dramatu *Kdo se bojí Virginie Woolfové*?

1. Absurdní drama vzniká v 50. letech 20. století, v době, kdy existencialismus dosahuje vrcholu. Společným východiskem děl je, jak už název napovídá, absurdita. Ta se projevuje především v nesmyslnosti dialogů postav, obrazu nepochopitelného a chaotického světa. Nepřiměřené, nevysvětlitelné situace jsou představeny jako holá fakta, nad nimiž se postavy nepozastavují; jsou pasivní, bezmocné a prožívají úzkost.
2. U nás byla hra původně přeložena pod názvem *Kdopak by se Kafky bál*; Kafka byl tou dobou v Čechách mnohem známější osobností než anglická modernistka (r. 1962 vychází *Kdo se bojí Virginie Woolfové* v Americe, r. 1963 se koná v Liblicích kafkovská konference).
3. V dramatu sledujeme dvě dvojice: Jiřího a Martu, Nicka a Drahunku. Jiří nenaplnil očekávání svého tchána (nebyl sportovec, nebyl schopen sehnat pro univerzitu peníze, tudíž po něm nemohl převzít rektorát), ani své ženy. Není úspěšný ani jako vědec, ani spisovatel. Marta propadá alkoholismu a hysterii. Ani druhý pár není bez poskvrnky. Nick se oženil v domnění, že je Drahunka těhotná. Její otec okrádal věřící, aby dceru mohl finančně zajistit. Všechny tyto třinácté komnaty se otevrou na soukromém večírku, který pořádá Marta doma.

Doba antiutopií

Doporučená literatura:

Pechar, J.: Dvacáté století v zrcadle času. Filosofie, Praha 1999.

Četba:

Golding, W.: Pán much

Orwell, G.: Farma zvířat

Zamjatin, J.: My

klíčová slova:

dystopie, alegorie, totalita

V Sovětském svazu samotným odhalením Stalinových zločinů vedlo zcela pochopitelně k pokusům vrátit literatuře její společenskokritickou funkci a celé období od XX. sjezdu až do pádu komunistického režimu bude charakterizováno stálou snahou režimu tyto pokusy zbrzdit. V rámci „socialistického realismu“, který se už v průběhu dvacátých let stával postupně závaznou doktrínou, se kritika společenských jevů měnila posléze vždy v jakousi apologii stranického vedení, vytyčujícího cíle celé společnosti: tyto cíle neměly být nikdy zpochybněny, neboť všechno negativní mohlo vyplynout jedině z jejich špatné realizace těmi, jimž čistý idealismus těchto cílů zůstal cizí. Při postupném podřizování literatury stalinskému totalitarismu připadla v posledním pětiletí jeho života problematická role dokonce i **Maximu Gorkému** (vl. jm. Alexej Maximovič Peškov, 1868-1936), který několik let před svou smrtí stál v čele spisovatelské organizace. Vztah tohoto spisovatele, silně angažovaného v revoluci z r. 1905, k společenské situaci, která se v Rusku vyvinula po Říjnové revoluci, zůstával delší dobu kritický. Svědectví o tom podávají statě, které uveřejňoval ve svých petrohradských novinách Novaja žizň koncem roku 1917 a v první půli 1918; vydávání novin bylo také posléze sovětskou vládou zakázáno, ale můžeme je číst i v knižním vydání pod názvem Nečasové úvahy (Něsovremennyje mysli). Kritizuje v nich pojetí, které socialismus chápe pouze jako „hospodářské učení založené na egoismu dělnické třídy právě tak, jako ostatní teorie sociální jsou

založeny na egoismu tříd majetných“, a jeho kritika míří přímo i na sovětskou vládu: těmi, kdo pěstují „zoologickou anarchii“ projevující se tím, že „určitá část dělnické masy, podrážděná šílenými vládci její vůle, projevuje ducha i zvyklosti kasty a pracuje násilím a terorem“, jsou právě „vůdcové ze Smolného“. Jejich vládu označuje za „vládu experimentátorů a fantastů“ a bolševismus pokládá v této době za „národní neštěstí“. To, co se děje „jménem ‚proletariátu‘ a ve jménu ‚sociální revoluce‘“, je pro něho „vítězstvím zvířecího mravu, propuknutím oné asiatické, která v nás hníje“. Gorkij opakovaně protestuje proti zakazování tisku, proti podmínkám, v nichž musí žít představitelé ruské inteligence, a proti „hromadnému vraždění lidí smýšlejících jinak“, které bylo „starou, osvědčenou metodou vnitřní politiky ruských vlád“; a jeho kritika se nezastavuje ani před Leninem, když ironicky dodává: „...proč by Vladimír Lenin měl se zříci takovéto zjednodušené metody?“⁹² Nicméně právě atentát na Lenina ho přiměje, aby se postavil za sovětský režim. V listě, který pak čte na táboru lidu v Petrohradě v listopadu 1918, označuje „pokus, jež provádí ruská dělnická třída a inteligence, která s ní duchovně splynula“, za „pokus tragický, jenž možná vyčerpá Rusko do poslední kapky krve“, ale je přesvědčen o jeho velikosti a o tom, že je „poučný pro celý svět“.⁹³ V roce 1921 Gorkij ostatně odjíždí do zahraničí, aby se léčil z tuberkulózy, a nadobro se vrátí – poté co Sovětský svaz navštívil už v roce 1928-1929 – teprve v roce 1931. Přes všechny své prvotní pochyby o bolševické revoluci bude posléze právě v ní vidět počátek nové éry, která má definitivně skoncovat s vykořisťováním člověka člověkem; a i když jeho tvorba zůstane spjata s oním kritickým realismem, který charakterizoval ruskou prozaickou a dramatickou tvorbu devatenáctého století, obraz kruté ruské skutečnosti je v ní prezentován právě jen jako obraz minulosti, jejíž překonání už započalo. Takovéto pojetí tvoří pak ráme jeho posledních románových děl: bude to v roce 1925 Podnik Artamonových (Dělo Artamonovyh) a v letech 1926-1936 čtyřsvazkový (a nedokončený) Život Klíma Samgina (Žizň Klíma Samgina).

Jestliže ve dvacátých letech je ruská literatura otevřena všem avantgardním experimentům, stává se posléze závaznou estetickou normou „realistické“ zobrazení života podřízené výsledné tendenci. A tak z děl, která vznikala v tomto období, přitahují dnes zájem především práce, které zůstávaly nevydané, jako je tomu třeba v případě románu **Andreje Platonova** (vl. jm. Andrej Platonovič Klimentov, 1889-1959) **Čevengur**, který sice byl ve třicátých letech už vysázen, ale jeho korektury zůstávaly pak ukryty v Státním literárním archivu. Osud sotva překvapivý, neboť tato fantastická groteska o nastolení komunismu v jakémsi újezdním městě mohla být vnímána jen jako selhání všech těch racionálních utopií, které se staly maskou totalitářské diktatury. Zároveň ovšem odhaluje

⁹² Gorkij, M., *Nečasové úvahy*, čes. překl. P. Maxy, České ústřední knižnímupectví v Chicagu 1919, str. 76, 82, 80, 110, 118, 26, 82.

⁹³ Citováno v české předmluvě k vydání *Nečasových úvah*, tamtéž, str. 12

apokalyptické kořeny, z kterých se zrodil ruský lidový bolševismus. A odhaluje je právě díky tomu, že idea revoluce jako potřebné „generální opravy kosmu“, jak byla Platonovovi vlastní v jeho mládí, se vyznačovala oním typicky ruským spojením mystické religiozity s představami konkrétně materiálními: jsou to tytéž představy, s jakými jsme se setkávali u Majakovského. Jestliže industriální utopismus Platonovových vědecko-fantastických próz psaných v dvacátých letech stírá rozdíl mezi strojem a člověkem, něco podobného je vlastní zpočátku i Zacharu Pavloviči z Čevenguru: stroje mu dlouho „připadaly jako živé a svým ustrojením a silou byly dokonce zajímavější a tajemnější než člověk“, aby před ním nicméně nakonec „vystal bezbranný, osamělý život lidí, kteří žijí holí a neobelhávají sami sebe vírou v pomoc strojů“. ⁹⁴ Groteskní „zavedení komunismu“ v městečku ztraceném v stepi má za pozadí období NEPu, tedy období, kdy revoluce „vyklidila pole pro mírovou dřinu a sama odešla neznámo kam, jako by se ukryla ve vnitřní temnotě člověka, utrmácena svou dlouhou poutí“. ⁹⁵ A desítka společenských vyděděnců, která kdesi na okraji světa rozvíjí dál absurdní fantazie zrozené revolucí, zakouší namísto bratrského štěstí jen melancholickou prázdnotu. „Dějiny jsou smutné, protože jsou čas a vědí, že budou zapomenuty,“ říká nejsympatičtější postava knihy. ⁹⁶

„Převrácený komunismus“, který Čevengurci realizují, aby přerušili „zdlouhavý chod dějin“, ⁹⁷ obráží mentalitu, která určovala povahu bolševické revoluce v primitivních vrstvách venkovského obyvatelstva: „Jen mně nepleť hlavu, soudruhu Dvanove,“ říká jeden z těchto zanícených revolucionářů. „U nás se přeci všechno rozhoduje podle většiny, a my tu máme skoro samé negramotné, takže to jednoho dne dopadne tak, že negramotní se usnesou, že vyženou gramotnejm písmenka z hlavy, aby se zavedla všeobecná rovnost... Protože je jednodušší udělat z těch pár gramotných negramotný, než naučit všechny všemu od začátku. To by ani sám satanáš nedokázal! Něco je naučíš, a oni to hned zapomenou.“ ⁹⁸ I když proto mnoho pasáží vyznívá jako satira obražející různé aspekty ruské reality, těžiště knihy je spíše v odhalení mytických kořenů lidového chiliasmu. Tak kdy skupinka čevengurských komunistů, kteří město nejprve vyprázdní tím, že jeho „buržoazní“ obyvatelstvo postřílejí nebo vyženou, aby pak do něho přivedli zbídačelé tuláky, v očekávání, že „proletariát na závěr své práce rozebere domy jako pozůstatky svého útlatku na nepotřebné díly a bude žít ve světě jen tak, bez střechy nad hlavou, a bude se navzájem zahřívát jen svým tělem“, ⁹⁹ sní jen šílený sen o konci časů. Sen, který je obdobou někdejšího bizarního experimentu Dvanovova otce, který se utopil, protože „v skrytu duše ve smrt vůbec nevěřil“ a „chtěl se hlavně podívat, co tam

⁹⁴ Platonov, A., *Čevengur*, překl. A. Novákové, Argo 1995, str. 41, 49.

⁹⁵ Tamtéž, str. 336.

⁹⁶ Tamtéž, str. 337.

⁹⁷ Tamtéž, str. 336.

⁹⁸ Tamtéž, str. 146.

⁹⁹ Tamtéž, str. 316.

je“.¹⁰⁰ A podobnou smrtí v jezeře uzavírá čevengurskou utopii i jeho syn. Právě tato přitažlivost smrti uprostřed bezmezné bídy ruského života je vlastním tématem tohoto románu. Lze pochopit, že jeho autor byl už na základě svých předchozích próz označován za „jurodivého“ sovětské literatury; jednoznačně politický smysl dostalo ovšem jeho odsouzení, když tuto charakteristiku vystřídal označení za „kulackého agenta“. Přesto sám uvězněn nebyl a k nuceným pracím byl za údajné provinění odsouzen jen jeho syn. Zveřejnění Platonovových nevydaných próz v Rusku na konci osmdesátých let předcházelo jejich publikování na Západě: novela **Stavební jáma** (*Kotlovan*), v níž stavitelé paláce proletariátu umírají na dně jámy, kterou hloubí, vyšla v roce 1969 v Londýně a Čevengur v roce 1972 v Paříži.

Právě fantastická literatura tvoří takto v období „socialistického realismu“ jakýsi spodní proud, v němž ožívá něco z dědictví Gogolova. K tomuto proudu patří i Michail Bulgakov (1891-1940), který v roce 1924 vydal pod názvem Bílá garda román z občanské války, ale dnes upoutává pozornost zejména svým nepublikovaným románem *Mistr a Markétka* (*Mastěr i Margarita*, psáno v letech 1929-1940). Jestliže Platonovův Čevengur připomene hrůzně groteskní aspekty googlovského fantastična, v Bulgakovově knize převládá spíše aspekt hravě pohádkový. Rozdíl je i v skutečností oblasti, k níž příběh odkazuje a kterou je zde moskevské literární prostředí. Oním Mistrem zmíněným v titulu je právě spisovatel, kterého román, na němž pracuje, vystaví pronásledování, jež z něho učiní nakonec chovance psychiatrického zařízení. Tématem jeho díla je biblický příběh Pilátova soudu nad Ježíšem – Jošuu, který tu představuje především radikální zpochybnění mocenského uspořádání společnosti: „Mimo jiné jsem prohlásil,“ přiznává se Pilátovi, „že každá moc je vlastně násilí na lidu a že přijde doba, kdy nebude zapotřebí státu ani císařů ani žádné jiné vlády. Člověk vstoupí do království pravdy a spravedlnosti, kde si budou všichni rovni.“¹⁰¹ Tato představa ideální komunistické společnosti se může ovšem v době Stalinovy diktatury jevit jen jako kritika existujícího režimu; také Pilát je nucen vězně, o jehož nevinosti je přesvědčen, odsoudit k smrti, aby šíleným císařem nebyl ztrestán on sám: „Nebo snad předpokládáš,“ říká Jošuuvi, „že jsem ochoten stanout na tvém místě?“¹⁰² K tomu, aby spisovatel, který se odvážil zpracovávat takto nebezpečné téma, byl posléze zachráněn, je třeba zákroku satana, který je tu podobně jako Goethův Mefisto jen uskutečňovatelem záměru božího. Předtím než je Mistr i se svou milenkou odnesen do zázračného útulku, kde budou moci žít svobodně, postará se ovšem ďábel se svou groteskní tlupou o řadu bizarních dobrodružství, kterými jsou postiženi především představitelé moskevského divadelního a literárního světa a v jejichž závěru požár zničí i dům „Masolitu“, kde se členové Masové organizace literátů těšili z výhod

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 12.

¹⁰¹ Bulgakov, M., *Mistr a Markétka*, překl. A. Morávkové in: *Divadelní román – Mistr a Markétka*, Lidové nakladatelství 1987, str. 156.

¹⁰² Tamtéž, str. 158.

odstupňovaných podle míry jejich bezpáteřnosti. V pohádkové atmosféře mají ovšem i všechny akty pomsty v sobě cosi fantazijně hravého a dobrodružného: aby vítězství dobra bylo úplné, Mistr má na své cestě do pokojného zázsvětí dokonce příležitost osvobodit z jeho prokletí i onoho Piláta, který vystupuje v jeho románu a jehož provinění spočívalo jen v zbabělém strachu.

Takové jsou tedy obě krajní polohy fantazijní prózy, která ovšem zůstávala nevydána. Ale i pokud jde o prózu realistickou, je příznačné, že autora, v jehož tvorbě je nejzřejmější kontinuita s velkými ruskými prozaiky z přelomu století, je nutno hledat v prostředí ruské emigrace. Je to **Ivan Alexejevič Bunin** (1870-1953), jehož próza *Vesnice* (1910) byla kdysi nadšeně přivítána Maximem Gorkým („napsal jste prvotřídní věc,“ prohlašoval v dopise Buninovi).¹⁰³ Prvky vlastního životopisu včlenil Bunin do románu *Život Alexeje Arseňjeva*, vyprávěného v první osobě. Povídky shrnuté v knize *Temné aleje* byly vydány v roce 1943 nejprve v New Yorku; v Paříži, kde žil, mohly v rozšířeném vydání vyjít teprve v roce 1946. Nobelova cena, které se mu dostalo v roce 1933, a skutečnost, že v období před druhou světovou válkou uvažoval o návratu do Ruska, přispěly k tomu, že po roce 1954 byl i v Sovětském svazu znovu včleněn do ruské literatury.

Jestliže Bunin pomýšlel na návrat do Sovětského svazu, jiný ruský spisovatel žijící v zahraničí, jehož život a tvorba se až do konce třicátých let odvíjejí v uzavřeném prostředí ruských emigračních kruhů, se posléze, po svém přesídlení do USA, rozhodne psát anglicky – jazykem, který byl kdysi mateřtinou jeho první petrohradské guvernantky (i když bude pociťovat jako osobní tragédii, že se takto musel vzdát svého přirozeného jazyka s jeho bohatým slovníkem a úžasnou pružností). Jde o **Vladimíra Nabokova** (1899-1977), z jehož rusky psaného díla si všimneme alespoň prózy *Lužinova obrana* (*Zaščita Lužina*, 1930): její hrdina Lužin je jednou z typických postav tohoto autora, jejichž život je pohlcován jedinou a výlučnou vášní, která má své kořeny v dětství. Touto vášní jsou v jeho případě šachy, a výlučnost, s jakou na sebe soustředí všechny jeho zájem, určuje jeho osud zázračného dítěte a pak světově proslulého mistra až do okamžiku psychického zhroucení uprostřed vyčerpávajícího šachového zápasu. V té době si už získal hlubokou sympatii ruské dívky, jejíž rodiče se i v emigraci domohli značného majetku, a ta se za něho krátce po jeho propuštění ze sanatoria provdá, i když se tak stane jen panenskou opatrovatelkou zdětinštělého podivína. Obklopen její mateřskou péčí, Lužin se zprvu blaženě poddává tomuto návratu do dětského stavu svého předškolního a předšachového životního období, ale všechny drobné okolnosti připomínající mu minulost se mu začnou posléze jevit jako „rafinované kombinace, spočívající na fixaci opakujících se dětských tahů“, ¹⁰⁴ tedy jako jakási záludná léčka, která ho má zatáhnout zpátky do světa šachu a proti níž marně hledá vhodnou obrannou taktiku: „Pečlivě a co možná chladnokrevně prověřoval tahy, které už proti němu byly

¹⁰³ Tento dopis cituje ve stati *Temné aleje lásky* J. Zábrana, in: J. Zábrana, *Potkat básníka*, Odeon 1989, str. 11.

¹⁰⁴ Nabokov, Vl., *Lužinova obrana – Pozvání na popravu*, čes. překl. L. Duškové, Odeon 1990, str.139.

provedeny, ale jakmile začal hádat, jakou formu dostane další opakování schématu minulosti, rdousil ho stesk a strach – jako by se na něj s neúprosnou přesností řítilo nevyhnutelné a nemyslitelné neštěstí.¹⁰⁵ Potlačená šachová vášeň promítna se tak nakonec do představ, kterými se Lužin této vášni brání, a jediným možným obranným tahem stává se pro něho posléze skok z okna.

Psychoanalýza, k níž ovšem Nabokov zaujímá postoj ostře odmítavý, by tu nepochybně ocenila přesnost psychologické intuice. A zároveň tu rozpoznáváme i příbuznost této tragické grotesky s oněmi tradicemi ruské literatury, které jsou spjaty především s jménem Gogolovým. Jestliže se přitom v této próze obráží i něco ze života ruských emigračních kruhů, je tomu tak díky postavě Lužinovy choti, postavě ostatně svým psychickým ustrojením typicky ruské. K tomu, že se začne zajímat o problémy exilu, vede ji právě naděje, že kdyby jim lépe rozuměla, mohla by přispět k tomu, že i její muž „objeví ve společenských konfliktech a teoriích pro sebe cosi zajímavého“, co by bylo s to nějak vyplnit jeho život. Ale jediné, co jí poskytne četba novin emigračních i sovětských, je poznání, že „velmi jemné odstíny různých mínění a jejich vzájemné žárlivé nepřátelství jsou pro její způsob uvažování příliš složité“, a tak se nakonec musí „spokojit s jedním faktem, který vystihla naprosto přesně: tady i tam jsou věci, co lidi trápí nebo se snaží trápit, jenže tam je trápení i snaha někoho potrápit stokrát větší, a proto je líp žít tady“.¹⁰⁶

Jestliže Lužinova obrana je dílem, kterým Nabokov zaujal přední místo v ruské exilové próze, světový úspěch mu mezi všemi anglicky napsanými knihami zajistila především jeho *Lolita*, vydaná v Paříži v roce 1955 (v Americe mohla být vydána teprve o dva roky později): úspěch zabarvený trochu skandálně, neboť příběh, jehož vypravěč čeká ve vězení na svůj proces, je historií jeho vášnivě lásky k dívence na samém rozhraní dětství a prvních let dospívání. A také zde jsou kořeny bizarní vášně hrdinovy – zaměřené na určitý typ dívek ve věku mezi devíti a čtrnácti lety, pokud v nich rozpoznává „nymfičky“ vyznačující se „démonickým půvabem“ procitlé senzuality – už v jeho chlapeckých letech, ve vzpomínce na první přerušeny erotický zážitek. V článku, který předcházel americké vydání knihy, se autor ohrazuje proti nařčení z obscenity a zdůrazňuje zároveň, že povídka nebo román pro něho existují jen v té míře, v jaké mu skýtají estetický prožitek, přičemž tento estetický prožitek v sobě zahrnuje takové city, jako je zvědavost, něžnost, soucítící láska i vytržení. Tím je dán zároveň i jeho zásadně odmítavý postoj k jakémukoli tendenčnímu umění, a tedy i k oné linii ruské kulturní tradice, kterou představovali utilitarističtí radikálové typu Černyševského: „Vláda a revoluce, car a radikálové zaujímali v umění stejně šosácké pozice,“ prohlašuje v posmrtně vydaných přednáškách o ruské

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 151-152.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 143, 145.

literatuře, „protože vyžadovali na umělci podobné splnění sociální objednávky, aniž připustili nějaké vrtochy.“¹⁰⁷

V zemích, které zůstaly přímé zkušenosti s totalitarismem ušetřeny, prožitek selhání všech nadějí, kterými tak či onak žila evropská avantgarda, našel své vyústění především v určitém typu románové „antiutopie“, jejímž nejvýraznějším příkladem je román 1984 Angličana **George Orwella** (vl. jm. Eric Arthur Blair, 1903 v Indii – 1950 na tuberkulózu). Ten měl za sebou ovšem zážitek španělské občanské války, které se účastnil jako dobrovolník, v níž byl i zraněn, aby pak nakonec unikl zatčení jen díky tomu, že se mu podařilo v poslední chvíli přejít hranice do Francie. V jeho knize **Hold Katalánsku** (Homage to Catalonia, 1938) najdeme tak obraz barcelonské situace v roce 1937, kdy tu republikánská vláda, v níž zaujali rozhodující místa komunisté, zlikvidovala španělské anarchistické hnutí a kdy se v „zlé atmosféře podezírání, strachu, nejistoty a zastřené nenávisti“¹⁰⁸ zatýkání, věznění a popravy staly běžnou praxí režimu. Tato zkušenost s krachem revolučních ideálů našla pak obecnější výraz v zvířecí bajce, kterou rozvíjí kniha **Farma zvířat** (Animal Farm), dopsaná v lednu 1943, ale vydaná teprve v roce 1945 (první český překlad vyšel jen o rok později). Vylíčení truchlivého vyústění zvířecí vzpoury na statku, jehož majitelem je opilec, je podobenstvím toho, jak se z revoluce rodí diktatura nového establishmentu: když zvířata začnou statek spravovat sama, vyčlení se z nich brzy privilegovaná vrstva prasat a psů, kteří ostatně navážou i úspěšné hospodářské styky s okolními statky spravovanými lidmi. Pro poměry na zvířecím statku pak platí, že „všechna zvířata jsou si rovna, ale některá jsou si rovnější“, jak zní posléze heslo, v němž se ztělesní nově zavedený pořádek.¹⁰⁹ Nejproslulejší se však stala Orwellova chmurná utopie v románu **1984** (Nineteen Eighty-Four, 1949), promítající do budoucnosti tehdy nepříliš vzdálené obraz celosvětového panství totalitarismu. I když prvky, z nichž autor tento obraz vytváří, poskytly typické rysy stalinského režimu, dějištěm románu je Londýn. Svět je tu totiž rozdělen mezi tři superstáty – vedle Eurasie (spojující území Sovětského svazu s kontinentální Evropou) a Eastasie je to právě i Oceánie spojující Anglii s Amerikou – a jejich ideologie se liší sice jmény, ale nikoli obsahem (v Oceánii je to na rozdíl od eurasijského „neobolševismu“ kolektivismus označovaný zkratkou „angsoc“). Všechny tyto tři superstáty vedou permanentní válku, v níž jsou jeden druhému střídavě spojencem nebo nepřítelem a jejímž jediným smyslem je „zužítovat produkty průmyslu, aniž by se zvýšila obecná životní úroveň“ a udržovat tak díky trvalému nedostatku hierarchickou strukturu společnosti. Tu tvoří vedle pracující lůzy „proletů“ členové Strany, jejichž život je ovšem, pokud patří jen k Vnější straně a ne k vyšší hierarchické vrstvě Vnitřní strany, po materiální stránce stroze nuzný, podrobený neomezenému špehování a absurdní

¹⁰⁷ Citováno v doslovu VI. Novotného k téže publikaci, str. 314.

¹⁰⁸ Orwell, G.: *Hold Katalánsku*, čes. překl. G. Gössela, Odeon 1991.

¹⁰⁹ Orwell, G., *Farma zvířat*, čes. překl. G. Gössela, Práce 1991, str. 67.

disciplíně, která jej činí i ve srovnání s životem „proletů“ dokonalým obrazem pustoty a lidské degradace. Orwellův hrdina Winston Smith je právě takovým členem Vnější strany, zaměstnaným na „Ministerstvu pravdy“: práce obrovského aparátu tohoto ministerstva spočívá v tom, že se při každé změně politické linie uvádějí do souladu s ní všechny minulé zprávy a údaje, tak „aby se ukázalo, že předpovědi Strany byly ve všech případech správné“: díky této permanentní kontrole všech psaných dokumentů je vytvářena stále „nová verze minulosti“, a protože Strana má pod plnou kontrolou i vědomí svých členů, je minulostí vždy právě jen přítomná verze „a žádná jiná minulost nikdy neexistovala“.¹¹⁰ Právě tento aspekt „oceánijské“ společnosti obráží Orwellovy zkušenosti z doby španělské občanské války: „... ve Španělsku jsem poprvé v životě uviděl novinové zprávy, jež neměly žádný vztah ke skutečnostem, ani vztah, jaký bývá komponentou běžné lži,“ napsal rok 1943 v eseji, která byla publikována až po jeho smrti.¹¹¹ „Viděl jsem zprávy o velkých bitvách tam, kde žádné bitvy neproběhly, a naprosté mlčení tam, kde byly zabity stovky lidí. Viděl jsem, jak jednotky statečně bojující byly označovány za zrádné a zbabělé – a jiné, které ač na ně nebyla vystřelena jediná kulka, byl oslavované jako hrdinové imaginárních vítězství.“ A jak říká, právě těchto věcí se hrozí, protože z nich často má „pocit, že sama koncepce objektivní pravdy začíná ve světě zanikat“, a vítězství totalitního myšlení by vytvořilo „svět, v němž Vůdce, nebo nějaká vládnoucí klika, kontroluje nejen budoucnost, ale i minulost“.¹¹²

Tak je tomu právě ve společnosti, jejíž obraz román podává. V jejím čele stojí zbožně uctíváný Velký bratr, kterého ovšem nikdo nespatří jinak než na plakátech nebo na obrazovce: ten jediný zbyl z „původních vůdců Revoluce“, zatímco „všichni ostatní byli odhaleni jako zrádci“, a „po okázalých veřejných procesech, v nichž se přiznali ke svým zločinům“, popraveni a „jednou provždy vymazáni z historie“.¹¹³ Povinností členů Strany je nicméně permanentní bdělost, neboť se pěstuje fikce trvalého boje s konspirační sítí vytvořenou někdejšími protivníky Velkého bratra. Tento boj zdůvodňuje permanentní špehování všech všemi a pěstování kolektivně usměrněné agresivity, vybíjené při pravidelných obřadech Dvou minut nenávisť, kdy se na obrazovce předvádí tvář renegáta Goldsteina a shromážděný kolektiv se oddává hysterickým výbuchům. Televizní obrazovka slouží i kontrole soukromého chování členů Strany, neboť jejím prostřednictvím může být také kdokoli pozorován a její plocha je umístěna v každém bytě. Jakýkoli soukromý život je ostatně zlikvidován a v povinnost dirigovanou Stranou je proměněno i plození dětí; erotika je ze života straníků vyloučena a o její potírání pečují juniorská Antisexy Liga. Kdo se zpronevěří povinnosti

¹¹⁰ Orwell, G., 1984, čes. překl. E. Šimečkové, Naše vojsko 1991, str. 139.

¹¹¹ Orwell, G., *Ohlédnutí za španělskou válkou*, čes. překl. G. Gössela připojen k překladu knihy *Hold Katalánsku*, c. d. str. 205.

¹¹² Orwell, G., 1984, str. 206, 207.

¹¹³ Tamtéž, str. 53.

bezvýhradné sebelikvidace vlastní osobnosti a dopustí se tak „ideozločinu“, mizí náhle ze společnosti, jako kdyby nikdy neexistoval. Smithův kolega věří sice, že ideologicky usměrněná „novořeč“ (newspeak) učiní nakonec jakýkoli „ideozločin“ zcela nemožným, když „každý potřebný pojem bude v budoucnosti vyjadřován přesně jen jediným slovem, jehož význam bude přesně definován a jehož vedlejší významy budou vymazány a zapomenuty“.¹¹⁴ Ale nadšení, s nímž se podílí na tomto permanentním „ničení slov“, nezabrání tomu, aby i on byl brzy zlikvidován.

Některými prvky připomene tento obraz i antiutopii, v níž v Rusku už na počátku dvacátých let **Jevgenij Ivanovič Zamjatin** (1884-1937) rozvinul obraz kolektivismu vyúsťujícího v totální potlačení lidské svobody. Jde o román **My**, který v Sovětském svazu nemohl vyjít a jehož publikace v zahraničí (právě anglický překlad vyšel už roku 1925) měla pro autora katastrofální důsledky: bylo zastaveno vydávání jeho spisů, nesměly se ani půjčovat jeho knihy v knihovnách a další persekuci unikl jen díky tomu, že mu bylo v roce 1932 na jeho žádost a na přímluvu Gorkého dovoleno odjet do zahraničí. V Zamjatinově ideálním Jednotném státu budoucnosti je v zájmu kolektivního „my“ osobní soukromí potlačeno jen o málo radikálněji než v Orwellově Oceánii: těm, kdo žijí pod dohledem Úřadu strážců, jsou ovšem stanoveny dvě Hodiny soukromí, kdy smějí zataženými záclonami zakrýt průhledné stěny svých skleněných bytů. Poté, co jim po prohlídce v laboratořích Sexuálního ústavu byla sestavena Tabulka sexuálních dní, mohou si také podat žádost, aby se v nich směli setkat s partnerem nebo partnerkou, kteří jsou povinni vyhovět tomu, kdo si je právě vyvolil. Při každoročně slaveném Dnu jednomyslnosti všichni povinně znovu zvolí zdvižením rukou Dobroditele, který pečuje o jejich blaho i tím, že osobně popravuje ty, kdo by narušili řád této matematicky dokonalé společnosti. Ze Zamjatinovy knihy mohl Orwell převzít i motiv vzpoury, která je spjata s prožitkem individuální lásky; k tomu, aby se všechny tendence k revoltě potlačily, nepoužívá se tu nicméně jako v Oceánii systematického mučení, nýbrž stačí k tomu operace, při níž se z mozku odstraní „centra fantazie“. Na rozdíl od věčně kruté vize Orwellovy, v níž se odrážejí zkušenosti, které na počátku dvacátých let byly přítomny ještě jen v náznaku, tento fantazijní příběh je především obranou fantazie jako záruky lidské svobody. A v někdejší ruské situaci mohly některé formulace připomínat i koncepci „permanentní revoluce“, poraženou právě v průběhu dvacátých let v osobě Trockého: „A jakou ty chceš poslední revoluci?“ říká tu organizátorka vzpoury proti Jednotnému státu. „Žádná revoluce není poslední, revoluce nemají konce. Polední revoluce – to je pro děti. Děti se nekonečně bojí a je zapotřebí, aby v noci klidně spaly...“¹¹⁵

Ani Orwellovi nešlo ovšem jen o to, zachytit hyperbolizujícím popisem určitou minulou či současnou zkušenost a onen představitel Vnitřní strany, který v poslední části románu promlouvá jejím jménem,

¹¹⁴ Tamtéž, str. 39.

¹¹⁵ Zamjatin, J., *My*, čes. překl. VI. a J. Tafelových, Odeon 1989, str. 185.

označuje všechny předchozí totalitární systémy jen za nedokonalý předobraz toho, co se v jeho světě konečně dočkalo plné realizace: „Všichni ostatní, ba i ti, co se nám podobali, byli zbabělci a pokrytci. Němečtí nacisté a ruští komunisté se nám svými metodami velmi přiblížili, ale nikdy neměli odvahu přiznat si, jaké jsou jejich motivy.“¹¹⁶

Revolta proti tomuto systému nemá žádnou naději na úspěch: a hrdina Orwellova románu cítí už v samotném okamžiku, kdy v něm neurčitý odpor vyústil ve vědomou vzpouru, že je odsouzen k smrti. A tak jediná skutečná naděje zůstává spjata pouze s těmi, kdo unikají totálnímu odlidštění právě proto, že jako pohrdaná a jen primitivními prostředky manipulovaná masa zůstávají vlastně jen na okraji společnosti: s onou nejnížší vrstvou „proletů“, jejichž život je sice materiálně ubohý a kteří jsou záměrně udržováni v tupé nevzdělanosti, ale právě proto se smějí v podstatě řídit svými přirozenými instinkty.

Revolta intelektuála, jakým v podstatě je Winston Smith, nemůže dosáhnout ničeho jiného, než že předvede ona místa rezistence, kde šílenství moci musí nasadit všechnu svou sílu a odhalit se ve svém pravém smyslu. Prvním projevem Smithovy revolty je už to, že se rozhodne zachycovat své myšlenky písmem; a už to je ovšem „ideozločinem“: nebylo to sice „protizákonné (nic nebylo protizákonné, protože žádné zákony už dávno neplatily), ale kdyby se na to přišlo, bylo celkem jisté, že by za to dostal trest smrti nebo aspoň pětadvacet let tábora nucených prací“. Jedna z myšlenek, které zapisuje do svého tajného deníku, se ostatně téměř doslova shoduje s onou myšlenkou, která u postav Camusova románu zdůvodňovala jejich osobní podíl na boji proti „moru“ (a u Camuse samotného jeho účast v odboji): *„Svoboda znamená svobodně prohlásit, že dvě a dvě jsou čtyři. Jestliže toto je dáno, všechno ostatní z toho vyplyne.“* Vnitřní vzpouru nelze ovšem utajit tak, aby z ní nebylo možno něco vytušit: v Smithovi ji vycítí i mladistvá příslušnice „Antisexy Ligy“ Julie, která pod vnucenou cudnou maskou pěstuje se zanícením volnou lásku a ke všemu, co souvisí se Stranou, pociťuje neproblematicky samozřejmou nenávist, nekomplikovanou žádnými abstrakcemi. Na rozdíl od Smithe patří k těm, kdo si „zachovali zdravý rozum“ právě jen proto, že se nijak nepokoušeli chápat, co se děje: „Spolkli prostě všechno, a co spolkli, jim neuškodilo, protože to nezanechávalo žádné zbytky, tak jako zrnko obilí projde nestráveno ptačím tělem.“ Milostný vztah, který mezi nimi vznikne, se ovšem stává zločinem ještě větším než psaní deníku, a byl by s to i sám o sobě přivodit závěrečnou katastrofu. Té nicméně předchází ještě Smithův tragický pokus proměnit utajenou revoltu v aktivní boj – tragický tím, že při něm nemůže nepřijmout prostředky těch, proti jejichž moci se vzpouzí. K tomu se zdánlivě naskytne příležitost, když jistý vysoko postavený člen Vnitřní strany se mu dá poznat jako organizátor jakési rozvětvené konspirace, na níž se pak odhodlaně chce podílet i

¹¹⁶ Orwell, G., 1984, cit. překl. str. 172.

Julie. Šlo ovšem jen o léčku, oba jsou zatčeni a podrobeni systematickému mučení. A právě od jeho mučitele – kterým je onen zdánlivý organizátor spiknutí O'Brien – se Smithovi dostává také odpovědi na otázku, která v něm vyvstávala, když začal chápat fungování celého toho zvráceného společenského systému: na otázku, proč byl tento systém vytvořen. Je to ovšem odpověď šilence, neboť to, o čem jde, je právě popření reality: „Ty věříš, že realita je něco objektivního, vnějšího, co existuje samo o sobě,“ říká mu O'Brien. „Ale já ti řeknu, Winstone, že skutečnost není mimo nás. Realita existuje v lidském vědomí a nikde jinde. Ne ve vědomí jednotlivce, které se může mýlit a i tak brzy zaniká; ve vědomí Strany, které je kolektivní a nesmrtelné.“ Právě jen když člověk dokáže „uniknout vlastní identitě a splynout se Stranou tak, že sám je Stranou, potom je všemocný a nesmrtelný“. A vyústěním neúprosné logiky tohoto šílenství může být ovšem jen sadismus nastolený jako univerzální zákon – nestačí samotná poslušnost, neboť pokud člověk netrpí, „jak si můžeš být jistý, že podléhá tvé vůli a ne své vlastní? Moc spočívá v tom, že se lidské vědomí roztrhá na kusy a zase složí do nových tvarů, podle toho, jak si usmyslíme.“ Jde tedy o to, vytvořit v přímém protikladu k oněm „hloupým hedonistickým Utopiím, o kterých snili staří reformátoři“, svět, jenž bude „světem strachu, zrady a útrap“, svět, „v němž týrá jeden druhého“.¹¹⁷

Přemožení reality a vítězství nad smrtí může být zakoušeno právě jen v nepřetržitém násilňování cizího vědomí. Vědomí Winstona Smitha si uchovává i uprostřed mučení poslední zlomek rezistence, pokud je s to neznat svou lásku k Julii. Ale i ta nakonec podléhá, neboť pro každého člověka existuje něco, co je s to jakoukoli rezistenci zlomit, protože je to pro něho „nejhorší věc na světě“. Tyto „nejhorší věci na světě,“ říká Smithovi O'Brien, „jsou různé, jak pro koho. Může to být pohřbení zaživa, nebo smrt upálením nebo utopením, nebo naražení na kůl, nebo padesát jiných způsobů smrti. Pro někoho je to nějaká triviální záležitost, dokonce ani ne osudná.“¹¹⁸ V Smithově případě je to představa, že zemře rozhrýznán krysami: teprve tváří v tvář takové možnosti neodolá ani jeho láska a je s to v panické hrůze křičet, aby místo něho byla takto usmrcena ta, kterou až do této chvíle nepřestával milovat. "

Teprve když zlomil tuto poslední rezistenci lidství, může O'Brien slavit své vítězství. To vítězství, které bude definitivně stvrzeno, když se Winston a Julie po svém dočasném propuštění (jež skončí, jak vědí, tím, že jednoho dne budou zastřeleni) setkají nakonec už jen jako dva zcela lhostejní lidé a když ono místo ve Winstonově nitru, které tvořilo samo jádro jeho zpěčujícího se lidství, vyplní láska k tomu, proti němuž se vzpouzel: „*Vzhlédl k té obrovské tváři. Čtyřicet let mu trvalo, než pochopil, jaký úsměv skrývá pod černým knírem. Jaké kruté a zbytečné nedorozumění. Jak sveřepě a tvrdohlavě prchal před*

¹¹⁷ Tamtéž, str. 175.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 10, 57, 105, 163, 173, 175, 185.

laskavou náručí. Dvě slzy, nasáklé ginem, mu stékaly ke kořeni nosu. Ale to bylo v pořádku, všechno bylo v pořádku, boj skončil. Zvítězil sám nad sebou. Miloval Velkého bratra.“¹¹⁹

To je ona duševní smrt, kterou oba milenci předjímalí, když už sama jejich revolta pro ně splývala s myšlenkou, že jsou „mrtví“. Toto vyústění dokazuje ovšem jedině, že duševní smrt může přijít dříve než smrt fyzická. Právě jasné vědomí, že odolnost každého člověka má svoji mez, se u Orwella staví proti iluzím, které bývají spojovány s pojmem hrdinství, ale není přitom v žádném rozporu s jeho přesvědčením, že „je lepší bojovat a být poražen než se vzdát bez boje“.¹²⁰ Proto také vyústění beznadějně revolty není s to zbavit ji jejího smyslu o nic víc než samo ono předjímací tušení, které ji od počátku provázelo. Zůstává stvrzením oné „nepojmenovatelné jedinečnosti“, bez níž není člověk člověkem, a která pro Winstona Smithe našla svůj výraz v jeho lásce a předtím už v samotném aktu psaní. Neboť jak říká Lyotard v eseji věnované Orwellově knize a napsané v roce 1985 v Praze, v průběhu setkání s představiteli tehdejší české intelektuální opozice proti komunistickému režimu, právě tato nepojmenovatelná jedinečnost je tím, „co láska a psaní se odvažují odhalit a co jedině ony mohou vyzradit“.¹²¹

Nic necharakterizuje povahu dvacátého století tak nápadně, jako fakt, že právě negativní utopie se v něm stala jakýmsi samostatným žánrem: byl už ve třicátých letech reprezentován třeba Huxleyho obrazem odlidštěné civilizace v „antiutopii“ Krásný nový svět (Brave New World, 1932) a příkladem toho, jak hrozba zániku civilizace nabyla po druhé světové válce aktuálnosti vynálezem atomové bomby, může být třeba ve francouzské románové próze Planeta opic (La Planète des singes, 1963) Pierra Boulla. Podobnou proměnu, jakou prošlo téma fiktivní civilizace budoucnosti, můžeme však vidět i u robinzonovského tématu života, jaký příslušníci evropské civilizace rozvinou, když jsou odsouzeni k pobytu na neobydleném ostrově. V románu **William Goldinga** (nar. 1911) Pán much (Lord of Flies, 1954) je vyznění o to krutější, že oněmi ztroskotanci, kteří ve své ostrovní samotě předvedou návrat k nejbrutálnějšímu vražednému divošství, jsou chlapci školního věku, kteří se byli shozeni ze sestřeleného letadla. Jestliže to, co tu zprvu zakoušejí, je „magické kouzlo, podivné, neviditelné světlo přátelství, dobrodružnosti a uspokojení“, to je brzy u většiny starších hochů zaplašeno zážitky z lovu zvěře, spojenými s „poznáním, že přelstili živého tvora, že mu vnutili svou vůli a vzali si jeho život jako dlouhý osvěžující doušek“.¹²² A když pak strach z tajemné obludy prolomí všechny civilizační zábrany, obětí vražedných instinktů se stávají nakonec i dva z jejich středu a třetí

¹¹⁹ Tamtéž, str. 194.

¹²⁰ Orwell, G., *Ohlédnutí za španělskou válkou*, cit. překl. str. 212.

¹²¹ Lyotard, J.-F., *Postmoderno vysvětlované dětem* (9. Glosa o rezistenci), čes. překl. J. Pechara in: J.-F. Lyotard, *O postmodernismu*, Filosofia 1993, str. 81.

¹²² Golding, W., *Pán much*, čes. překl. H. Kováľoé, Odeon 1993, str. 43, 74. Autorova odpověď na otázky amerického vydavatele je tu citována v poznámce na obálce knihy.

chlapeček, jehož mravní odolnost je nejsilnější, unikne smrti jen díky tomu, že ve chvíli, kdy je na něho uspořádána štvánice, se u ostrova objeví loď přinášející záchranu a návrat do světa dospělých. Závěr, který v sobě ovšem skrývá hořkou ironii, neboť tento svět dospělých je právě světem války, a jak Golding napsal v odpověď na dotazník svého amerického vydavatele, „důstojník, který svým příchodem ukončí štvánici na lidskou kořist a chystá se odvézt děti z ostrova na válečné lodi, je už připraven podniknout na svého nepřítele stejně nelítostný hon“. A tak to, co se odehrávalo v tomto dětském společenství, je jen alegorií toho, co platí o lidském společenství obecně, alegorií, která měla podle autorových slov ukázat, že vady společnosti mají vždy kořeny ve „vadách lidské povahy“ a že její stav vždy „nutně závisí na morálním charakteru jednotlivců a nikoli na politickém systému, ať se zdá sebelogičtější nebo sebezpyčtější“. Jestliže s chmurným světem Goldingovým byl někdy srovnáván svět románů Grahama Greena, nelze nicméně přehlédnout výrazný rozdíl mezi nimi, a to i tam, kde je u Goldinga vztah k Bohu v samém centru románového děje, tak jako je tomu v románu **Věž** (The Spire, 1964). Greenův Konec dobrodružství nám tu připomene zajisté ona spoluúčast potlačené erotické touhy na vášni, s níž hrdina knihy realizuje svůj nebezpečný plán oslavit Boha tím, že nad katedrálou, která je pod jeho správou, dá vztyčit věž, i když je odůvodněná obava, že se celá stavba nakonec zřítí (děj se odehrává ve čtrnáctém století). Ale právě fakt, že kvůli realizaci tohoto plánu je s to vytlačovat ze svého vědomí i konkrétní lidské tragédie (pohanská pověra vede dělníky k tomu, že do základů stavby pohřbí i ubitého nebožáka), činí z Goldingova hrdiny spíše protiklad postav Greenových. A to, že v závěru knihy zůstává nejisté, zda chvějící se rty umírajícího děkana Jocelina se pokoušejí pronést jméno boží, nebo zda evokují jméno ženy, které platila jeho potlačená touha, činí z příběhu spíše jen alegorii zaslepenosti, jíž je člověk vystaven i tam, kde ho vedou pohnutky zdánlivě nejvznešenější. Jakkoli jsou jednotlivé motivy podřízeny logice děje, v Goldingových alegorických obrazech zla skrývajících se v lidské přirozenosti jsou zároveň vždy i nositeli symbolického smyslu.

(Pechar, J.: Doba antiutopií in: Dvacáté století v zrcadle literatury, zkráceno)

Otázky a úkoly

10. Proč román Farma zvířat musel navzdory britské demokracii vyjít až dva roky po napsání?
11. Uveďte díla, jež titulem či tématem odkazují k románu 1984.
12. Definujte klasickou utopii, proveďte průřez žánrem a vymezte dystopii.

1. Farma zvířat, přinášející alegorii vývoje v Sovětském svazu, musela vyjít až po válce, protože SSSR a Velká Británie byly za války spojenci.
2. K románu 1984 se titulem hlásí mj. A. Burgess (románem 1985), H. Murakami (1984), motivem K. Kesey (Vyhodíme ho z kola ven) vytvořením zdravotní sestry mající přezdívku Velká sestra.
3. Utopie (klasická, vážná) je spjata s dílem Thomase Mora. Jako žánr vzniká v renesanci, ale její počátky vidíme již v antice (Platón: Ideální stát). Děj se většinou odehrává na ostrově, v blíže neurčeném čase, existuje zde ideální státní zřízení. Z klasických autorů uvádíme F. Bacona (Nová Atlantis), T. Campanellu (Sluneční stát). Antiutopie neboli dystopie vychází ze stejných motivů jako klasická utopie, ale ukazuje společnost, která je dysfunkční.

Expresionismus

Doporučená literatura:

Kundera, L.: Haló, je tady vichr – vichřice! Expresionismus. Československý spisovatel, Praha 1969.

Četba:

Lasker-Schülerová, E.: Klaviatura srdce.

Benn, G.: Morgue.

klíčová slova:

avantgarda, exprese, apokalypsa, deformace reality, halucinace, vize

Jsou styly, k jejichž rozpoznání stačí několik vnějších znaků. Jsou směry reprezentované několika vůdčími jmény jedné skupiny, jedním či dvěma manifesty, ismy kulminující dvě tři léta a mizející pak do ztracena či do nových a nových regeneračních neo-podob a post-etap. Jsou základní epochy, shrnující mnohé dílčí styly či směry a měřitelné staletími.

Německý expresionismus není ani jednotný styl ani směr ani skupina ani epocha.

Je především velmi přesně časově zařaditelný: jeho dobou je desíletí 1910-1920. Je dále jen velmi nesnadno definovatelný, společný jmenovatel je těžko určitelný, neexistují závazné manifesty, existují jen více či méně vágní „vyznání“. Reprezentantů expresionismu je pak až neslýchaně mnoho.

Expresionistické desíletí je v tomto smyslu velmi ojedinělý úkaz: v krátkém časovém rozmezí maximum talentů, obrovské množství pozoruhodně různorodé produkce, nebývalé nakupení tendencí a potenci. Už ve své době měla tato díla většinou pozoruhodný ohlas. Svědčí o tom počet vydání knih i jejich náklady. Často byl tento úspěch spjat se skandály – to je kladný symptom a nenový osud. Od padesátých let, kdy málem už pozapomenuté hnutí je vlastně podruhé objeveno a

zkoumáno, kdy začíná jeho systematický průzkum, vycházejí souborná díla, výbory, antologie, nová vydání, prožívá tedy expresionismus rehabilitaci i renesanci s novým ohlasem i novými objevy.

Jde o zjev tak nebývalý, že je nezbytné uvést několik cifer, aby tato exploze činů a podnětů byla názornější. Paul Raabe, jenž vykonal v posledním desetiletí nejvíc práce pro poznání tohoto ismu, vydal i soupis základní časopisecké a knižní produkce expresionistického desetiletí. Napočítal, přikládá hodně přísná měřítka, rovných 100 časopisů, 8 ročenek, 24 antologií, 11 sborníků, 30 edic (z nichž dvě překročily i počet 100 svazků) a 9 almanachů. Počet knih hodných zaznamenání jde pak do tisíců.

Desíletí 1910-1920 je ojedinělé i v tragickém smyslu: dosud nikdy v tak nepatrném časovém úseku předčasně nezemřelo tolik mladých umělců. Mezi těmi, kdo padli na bojištích světové války nebo prostě zahynuli na válku, byly talenty nejrozličnější: robustní rváči, málomluvní snivci, groteskní černí humoristé, výmluvní agitátoři, důslední experimentátoři, požívači drog, lidé posedlí chimérami života i chimérou umění...

Životní osudy velké části těch, kteří přežili expresionistické desíletí a jejichž umění často v té době kulminovalo, dotvářejí obraz této vykořelené generace: většina z nich po roce 1933 emigrovala, vedla neklidný život psanců (Němci prchající před Němci!) a končila zhusta sebevraždou nebo v bídě a zapomenutí nebo neznámo kde a jak.

Zdá se, že seismografy v básnících nejen zachycovaly nakupené dobové konflikty, propuknuvší válkou, nýbrž často se zběsile rozkmitávaly a vyvolávaly šílenství, které se v poezii může rovnat objevitelskému překračování mezí, které však v životě nejednoho expresionisty znamenalo zhoubu a zpusť. Nebyla to doba dlouhé kontemplance, nýbrž bezprostřední eruptivnosti. Proto se nejrychleji, ale i nejvzepjatěji a nejtrvaleji projevila v poezii, v lyrice, a s malým odstupem pak v dramatu a v drobné próze. Velká próza vznikala většinou až na sklonku expresionistického desetiletí, přesahující často ismus, a ve dvacátých letech pak už jen s ojedinělými „stylovými prvky“ a s příklonem k vlně tzv. nové věčnosti.

Expresionismu v literatuře předcházely náběhy v malířství (drážďanská skupina „*Die Brücke*“ vstupující na veřejnost s programem víry ve výboj, bezprostřednost a nefalšovanost) a obě umění pak postupovala paralelně i ve vzájemném prolínání, daném často i dvojnictvím nadání (píšící malíři a malující básníci). Dají se bez nesnází najít i obdoby v hudbě, tanci a architektuře.

Z mnoha legend, domněnek i důkazů o vzniku slova expresionismus je nejnázornější historka o zasedání jury berlínské Secese: Jeden z členů poroty stanul prý před obrazem Maxe Pechsteina a

skepticky se otázal: „*Je tohle ještě impresionismus?*“ „*Nikoli – expresionismus!*“ zněla prý odpověď Paula Cassirera.

To bylo roku 1910.

O rok později pak termín expresionismus už figuruje v katalogu výstavy berlínské Secese a je ho použito, kupodivu, k charakterizování vystavujících francouzských fauvistů a kubistů. Slovo se pak rychle ujalo: pojem sám se přitom rozšířil (na vše, co je reakcí na impresionismus) i zúžil (převážně na německé umění).

Kurt Hiller první „aplikoval“ termín expresionismus na literaturu a je víc než zajímavé, kam svými nejranějšími formulacemi míří. „Jsme expresionisté,“ píše. „Záleží nám opět na obsahu, na chtění, na étosu.“ A první „přišití na tělo“ (Ferdinandu Hardekopfovi) vypadá takto: „...je to autor nejkondenzovanější německé prózy, expresionista, Michelangelo ‚malého formátu‘.“

Roku 1916 vychází první kniha o expresionismu, známý esej **Hermann Bahra**. Je to svědectví zprostřed dění, pokus definovat to, co je dosud stěží uchopitelné, co pálí, co se vysmekává, co je kapalné a plynuté. Přesto zachycuje rozhodující impulsy – **negaci naturalismu a impresionismu** („impresionista je člověk degradovaný na gramofon vnějšího světa“) a nejautentičtěji pak vlastní ohniska pocitu: „...*Nikdy nebyla radost vzdálenější a svoboda mrtvější. To, co tu slyšíme, je úzkostné volání: Člověk volá po své duši, celá naše doba je jediný výkřik zoufalství. Také umění volá do nejhlubší tmy, volá o pomoc, volá po duchu: to je expresionismus...*“

Zhusta se citují projevy **Kasimira Edschmida**, který velmi záhy nalézal pregnantní shrnutí.

„... Přišli umělci nového hnutí. Nepřinášeli už holá fakta. Okamžik, vteřina impresionistického tvoření byly pro ně jen prázdným zrnkem v žernovu času. Nepodléhali už ideám, těžkostem a osobním tragédiím buržoazního a kapitalistického myšlení.

Nezměrně se jim rozvíjel cit.

Neviděli.

Dívali se.

Nefotografovali.

Zjevovaly se jim fantómy.“

Ale takovéto projevy jsou výjimečné. Mnozí z těch, které dnes počítáme k expresionistům, toto označení vůbec nepoznali nebo se o ně nezajímali nebo je vykládali zcela subjektivně, protichůdně, bez umu zobecnění. **Gottfried Benn** se dokonce ještě k stáru přiznával, že vůbec není s to tento směr

definovat („Co je expresionismus? Konglomerát, mořský had, lochnesská nestvůra, nějaký Ku-klux-klan?“). Jeho rysy zachytili spíše souběžci a vykladači, jimž odstup dovoľoval vidět kontury a tušit smysl. I to je znakem toho, že expresionismus je široké, valivé hnutí, nikoli směr.

Ivan Goll, uhranut dobrou i emocemi jako většina expresionistů, obdařený však navíc galským ostrovtipem, vyslovil větu, která by mohla být vstupní: „*Expresionismus tkví ve vzduchu naší doby, tak jako romantika a impresionismus byly jedinou životní možností dřívějších generací.*“

Prehistorie expresionismu je dána třemi impulsy: ze západu je to náraz francouzského symbolismu (Baudelaire a hlavně Rimbaud – ten vztah navozují už i společně prokleté osudy), v malířství pak jmenovitě příklad „prvého expresionisty“ van Gogha; z východu zvlášť pronikavě zasáhl tvořivý extrém Dostojevského, v malířství – nejzřetelněji skrze Kandinského – vede východní orientace k mnohotvárným tradicím lidové malby; ze severu se nemohla minout účinkem snovost Strindbergova a vytržení Kierkegaardovo, obojí jakoby zkonkretizované v obrazech-diagnózách Edvarda Muncha. Jih konečně není zdrojem, nýbrž spíše cílem: cílem exotizujících snů, jež ostatně možno vykládat i jako nevinnou obdobu kolonialistických snů německého imperialismu.

V souvislostech německé literatury panuje shoda o tom, že první avízo schizoidního expresionistického „pocitu“ lze najít v některých verších Friedricha Nietzscheho. Mezi nemnohými verši tohoto „Nejosamělejšího“ zní nejedna sloka přímo jako motto expresionistické touhy, jejího drásavého neklidu i vesmírného zahledění:

A teď, kdy den

dnem zemdlen je a bystřiny vší touhy

útěchou novou zurčí

i všechna nebesa, jež visí v zlatých sítích,

ke znavenému mluví: „Odpočiň si!“ –

proč nespočineš, srdce temné,

co pohání tě k útěku, jenž nohy rozdírání...

nač čekáš?

Skutečnost, že pološílený **Georg Trakl** měl k posledku své záhadné smrti u sebe básně barokního proklatce *Johanna Christiana Günthera*, mohla by však být odrazíštěm ke skoku o několik století nazpět: do barokní epochy, nanášející barvy v stejně prudkých kontrastech jako poezie expresionistů.

Stejně tak vede nejedna nitka i k německé romantice. Ne nadarmo se popsalo tolik papíru úvahami o funkci barvy v expresionistické poezii, a to nejen modré, nýbrž např. i žluté, „asijsky žluté“!

Romantická prazkušnost zvláště často a intenzivně zaznívá z veršů **Ivana Golla** – i s náznakem romantické ironie a sebeironie.

Názorněji by se ukázalo na příkladech z malířství, že bezprostředním předchůdcem expresionismu není impresionismus, jak se ukvapeně soudí, nýbrž tzv. Jugendstil, secese. Tedy už reakce na impresionismus. Exemplárně je to vidět na Rakušanech Klimtovi a Schieleovi a na Rusovi Kandinském.

Groteskní expresionisté pak mohou navázat přímo na *Scheerbarta*, v podobě skurilnější, a na *Morgensterna*, v jehož inspirativních hříčkách budou pokračovat dadaisté. Hledáme-li exemplární příklad rozmezí básně, která by v sobě shrnovala východiska, ale zároveň už v sobě nesla zřetelně zárodky nového slohu, nenalézáme jej kupodivu v nejčistší podobě u básníků, nýbrž v literárním projevu začínajícího malíře **Oskara Kokoschky**. Jeho báseň *Snící chlapci*, vyšlá roku 1908, předjímá tak malířský expresionismus svého autora. Její **halucinativní rysy**, její **syrová snovost**, její mýtus jinošství, její tvarosloví už téměř není zakotveno v ornamentálně umné secesi! – tak jako tvarosloví barevných litografií, jimiž si Kokoschka svou báseň vyzdobil -, nýbrž je diktováno typicky expresionistickým už opojením, které se projevuje **hyperbolami** i **vyšinutími z logické vazby**. A právě těmito rysy, zdůrazněnými ještě překvapujícím umístováním meziveršových předělů, dotýká se Kokoschka jakoby velkým obloukem až surrealismu, tedy směru, s nímž jeho malířské dílo vůbec nesouvisí a jenž také v německé literatuře – vinou politických konstelací ve dvacátých a třicátých letech – vyzněl zcela naprázdno. Ohlašují tedy *Snící chlapci* to, co se záhy bezprostředně projevilo, i to, co se – v německém kontextu – neprojevilo vůbec. Toho si dosavadní expresionistické antologie nepovšimly. A vůbec si pramálo všímají rakouského expresionismu (který je ovšem hůře zkoumatelný, protože to není skupinka, nýbrž hrst jednotlivců, kteří se třeba ani blíže nepoznali) ani si nevšímají toho, že agónii rakousko-uherského mocnářství, která – zákonitě?, výjimečně? – zrodila velkou a věhlasnou už literaturu, první konkretizoval (v témže roce, kdy Kokoschka vydal *Snící chlapce*!) kreslíř Alfred Kubín v románu *Druhá strana*. Je to nejpřímější předchůdce Kafkova Zámku a našly v něm svou fabuli apokalyptické rysy expresionismu.

Existují obšírné studie o předchůdcích expresionismu, z nichž zvláště trojice Mombert, Däubler a Otto zur Linde – trojice básníků, jejichž dílo z velké části už vyvanulo – se těší velké pozornosti. Jsou tu však spjatosti skrytější a neliterární, leč možná důsažnější.

1900 vydává *Sigmund Freud* svůj *Výklad snů*. Bylo by jistě velmi odvážnou hypotézou tvrdit, že expresionisté – s výjimkou Franze Kafky – tuto knihu studovali, ne-li uctívali (zdá se, že spíše je mohlo zaujmout populárnější „srovnávací pojednání o nevědomých pudových silách u básníků, neurotiků a

zločinců“, které vydal roku 1912 *Wilhelm Stekel*) --- její vliv mnohem spíše „visí ve vzduchu“, sen, „ona domovina, která je všude a nikdy“, se prostřednictvím symbolismu opět dostává do centra pozornosti. **Heym** si například sny systematicky zapisoval, už v raném věku si definoval „velmi zvláštní zemi mezi bděním a spánkem“ jako svou nejvlastnější inspirační oblast a v mnohých jeho snech jsou i klíče k jeho poezii spíše než v literárních závislostech.

V době, kdy *Edmund Husserl* vypracovává svou *fenomenologii*, píše **Stadler** častokrát citovanou, byť dnes hodně tézovitě znějící báseň s pointou:

Člověče, buď podstatný!

A dokonce i „hravý“ Klee píše v červnu 1913 Alfredu Kubinovi: „Chtěl bych být hlubší (ještě hlubší), to dává zabrat.“

Také zrání revolucí v evropských národech – a mezi Němci zvláště – nemohlo zůstat bez ohlasu. Anarchistický ideál, poznamenaný zvláště příkladem Kropotkinovým, jehož články se v expresionistických časopisech tiskly, a marxistická podoba ustupovaly leckdy utopičtějším formám, jež později přivedl k veršové dokonalosti zvláště Ludwig Rubiner. Tyto „modely“ přispívaly pozvolna k utváření silného křídla expresionismu militantního s vyhraněným zájmem sociálním a politickým, s vyostřením protiválečným a protiburžoazním, jež ovšem i nejednou nabíralo podobu pouze pacifistickou a sociálně či socialisticky už mesianistickou.

Někdy se expresionismus charakterizuje jako výlučně městské, velkoměstské hnutí, ztotožňuje se dokonce s pozdější vlnou civilizační poezie. To je zkreslující. Neboť silné jsou u mnoha básníků i akcenty, vytvářející jakýsi expresionismus přírodní, ztotožňující se se živly: To je Benново „UR“ = PRA, to je „tíhnutí k podstatám“! Nepřímým literárním katalyzátorem tu mohl být hojně tehdy překládaný Whitman, jehož extrémně dlouhý verš se ostatně odrazil ve verši Stadlerově, Rubinerově, Schnackově a jiných.

Druhem přírodního živlu může být koneckonců i láska; eros a sexus. Má podobu prokletí (u Trakla), vytržení (u Lasker-Schülerové), s prudkostí vlastní každému živlu rozbíjí všechny konvence a hraničí na jedné straně až s násilností vraždy, na druhé straně se přelévá v pansexualismus, jehož typickým představitelem je H. H. Jahn. Zdá se, že Freudova psychoanalýza tu našla literární „ilustraci“.

Všechny tyto impulsy, akce a reakce, všechna tato genealogie a prehistorie se sbíhá v jediném průsečíku, jímž je – krátce a ne příliš dobře – **doba**.

Na počátku literárního expresionismu, v tzv. rané éře berlínské, stála efemérní skupina seskupivší se v březnu 1909 a nazvaná „*Nový klub*“. Nevystoupila kupodivu na veřejnost časopisem, jak bylo

zvykem, nýbrž na prknech kabaretu, jehož titul zněl: **Nepatetický kabaret**. Nešlo však o „uměřenou gestikulaci trpících synů proroků, nýbrž o univerzální veselí, o panický smích“. Prolog hnutí byl tedy programově netragický! Za vrískotu měšťáků a rostoucího zájmu hrstky věrných se četly básně, výzvy, polemiky, filosofické postřehy. Prvními přívrženci byli Jakob van Hoddis, Georg Heym, Ernst Blass a Erich Unger, k nim se záhy přidružili jiní, jejichž jména dnes už neznějí tak zvučně – až na Alfreda Lichtensteina. Volně k tomuto kroužku patřila Else Lasker-Schülerová. Hlavou Nového klubu byl Kurt Hiller, „elegantně zvoucí řečník, logický debatér, horkokrevný pamfletista“, redigent antologie „Kondor“, první z galerie organizátorů, kteří v expresionistickém hnutí hráli úlohu často rozhodující: byli to redaktoři časopisů i nakladatelství, vydavatelé, pořadatelé výstav a večerů. Nevynikli tvůrčími činy, ale hnutí je bez nich nepředstavitelné: měli „čich“ na talentované lidi a na vše nové v umění, uměli dát lidi dohromady, uvést v život časopis a prozíravě jej redigovat, zakládat a řídit edice atd.

Večerů Nepatetického kabaretu nebylo mnoho. První se konal v březnu 1910, poslední na jaře 1912 – a to byl večer za prvním a možná nejtalentovanějším mrtvým expresionistické generace: za **Georgem Heymem**.

Heym ve svém hekticky vychrleném díle načal většinu hlavních motivů i traumat expresionismu. Je básníkem velkoměsta, tj. Berlína, básníkem nenávislné lásky k němu. Vymycuje idyličnost bezpříkladným kultem všeho ošklivého. Staví proti sobě klasickou dokonalost formy a tzv. nenáležitý obsah. Čistá „forma“ a nečistý „obsah“. Démoni, hnus, hrůza, děs, strach, úzkost, děvky. Až na nepatrné náběhy se Heym už nedostal k zásadnějšímu uvolnění formy, zřejmě ho však přitahovala grotesknost, byť nikoli v té nejčernější podobě. Tyto možnosti napovídá zvláště několik básní se zkomolenými rýmy. K podstatným znakům expresionismu míří jeho deníkový záznam z roku 1910: „*Málo věcí jde po sobě. Většina je v jedné rovině. Všechno je vedle sebe.*“ Mnohý z démonů tyčících se nad jeho výtvarně citěnými básněmi připomíná symbolistická plátna Böcklinova (Mor) nebo von Stuckova (Válka), která mohl Heym spatřit ve svém jinošství, ještě zřetelněji však vyvolává Goyův obraz obra nad krajinou zmítající se v panické hrůze. Svůj konec si Heym předpověděl ve snu zaznamenaném rok a půl před tím, nežli při bruslení utonul v Havole, když chtěl zachránit svého přítele, zapomenutého básníka Ernsta Balckeho. Ani tato smrt není tedy zcela zbavena mysteriозnosti.

„*Najednou se zatřepotá havran, černě se třpytící hlava se mračí za pultem. Jakob van Hoddis. Říká své krátké verše vzdorovitě a pyšně; jsou tak lesklé, že by mu je člověk chtěl ukrást. Čtyřverší – nápisy; měly by být vyraženy kolem dokola na tolarech v nějakém sociálním básnickém státě.*“ Takový byl dojem Lasker-Schülerové z **van Hoddisova** vstoupení v Nepatetický kabaret. Básník, jehož osmiverší **Světaskon** je jednohlasně pokládáno za **vstupní báseň expresionismu**, navozující celou

školu groteskního lyrismu, bývá i nejčastěji uváděn jako jediný německý básník předjímající surrealismus. Černý humor jeho poezie je dovršen i krutým životním osudem: už před vypuknutím první světové války upadá v šílenství, tráví pak dlouhá léta většinou v ústavech choromyslných, na jaře 1942 mizí s transportem duševně chorých Židů v neznámu...

Van Hoddisova slavná báseň „**Weltende**“ i stejnojmenná báseň Lasker-Schülerové i pasáže velkého počtu básní jiných autorů vypichují výchozí pocit celé expresionistické generace: **konec světa**. Tento katastrofický rys trvá po celé desetiletí, u Heyma je obsažen v jeho pojmu „umbra vitae“, záhy a trvale se ozývá i u Brechta:

Co zbude z těch měst? Vítr, jenž jimi vá!

Přitom nabízí německé slovo „Weltende“ i „optimističtější“ variantu, která se rovněž nejednou ozve: přidáním hlásky „w“ vznikne „Weltwende“, znamenající obrat světa, bod obratu. Revoluci?

Franz Pfemfert zakládá záhy své životní dílo: svůj týdeník „**Die Aktion**“, který je po celé desetiletí (i později ještě) střediskem politického, leč nijak lacině politikařícího expresionismu. Zde se tiskly první typické projevy tzv. velkoměstské poezie, první lyrika nešetřící ironií a sarkasmem, groteskní verše černého humoru. Pfemfert měl bystrozrak a nebál se riskovat, tiskl spoustu neznámých jmen, z nichž později se stala známá. Mezi jeho prvními aktivistickými, jak se tehdy říkalo, básníky, byl autor radikálních manifestů Ludwig Rubiner, Ferdinand Hardekopf, René Schickele, stálými autory „Aktion“ byli Heym, Stadler, Benn, Becher, Goll, Wolfenstein, Lichtenstein, Blass. Lyrika určovala tón tohoto časopisu, jehož vydavatel v úvodnících s rozmyslem komentoval týdenní dění a v rubrice „Vystřihuji dobu“ vypichoval exemplárnosti. Soudobý posuzovatel považuje časopis za „politicky přísné svědomí všech stran. Umělecky štafetový běh nejmladší generace.“

Souběžně s činností raných berlínských expresionistů organizují malíři Vasilij Kandinskij a Franz Marc v Mnichově skupinu „**Der blaue Reiter**“ (Modrý jezdec), která vystoupila výstavami a 1912 stejnojmenným almanachem, „zachycujícím všecku vzrušenost a napětí předválečných let“ (Will Grohmann). Program skupiny – pozitivně vymezený! – se dá redukovat na tíhnutí k prazákladům malířství, hledá se tvarový a barevný prazážitek kompozice a konstrukce, hledá se „niterné ticho“ uprostřed zběsile hřmotícího světa s vědomím, že „vše, co bude, může být započato toliko na zemi“. Dá-li se název „Modrý jezdec“ vůbec vykládat, znamená substantivum pohyb (viditelný stejně tak na Marcových obrazech zápasících zvířat jako na Kandinského obrazech po epochálním průlomu k absolutní lyrické abstrakci), zatímco adjektivum odkazuje k romantizující tradici stejně tak jako k mysticismu, ať už německého či ruského původu.

Modř je i erbovním slovem **Gottfrieda Benna**, jenž – beze vztahu k výtvarným objevům své doby – debutuje téhož roku, kdy vychází almanach „Der blaue Reiter“. Alfred Richard Meyer, další z důležitých expresionistických organizátorů, mu vydává ve své edici Lyrické letáky útlý sešitek s názvem „**Morgue a jiné básně**“. Soudobá kritika běsnila: „Fujtajfl! Jaká to bezuzdná fantazie, zbavená jakékoli vlády duševní čistoty, se to tady odhaluje; jak odpuzující potěšení z propastné ošklivosti... Nezřízenost vkusu, již stěží překonají známé ohavnosti černých mší a šílenosti z pařížského Montmartru...“ S těmito cejchy vstoupil do expresionismu duch radikálně a důsledně odklizející zbylý idylický balast Jugendstilu, všechna tabu sentimentality. Slovo tohoto básnického lékaře je ostré jako skalpel, jeho schopnost zkratky až šokující. Zachoval si tyto znaky až do své pozdní poezie, kdy se po zavržení a úplném zapomenutí dožil v padesátých letech ještě slávy. Jeho okázale vyslovená neschopnost definovat podstatu expresionismu (v úvodu k jedné z nejlepších expresionistických antologií) je svědectvím, že byl i k stáru stále „v tom“.

Mezi stálými návštěvníky nepatetických kabaretů byla **Else Lasker-Schülerová**, rovněž ctitelka modré barvy, podivuhodná básnířka, vytvořivší svůj poetický svět i život z prvků noční, měsíční a květinové romantické lyriky, z orientální exotiky, ale i z náboženských židovských prvků. Snovost a hravost jejího jazyka, čerpajícího mimo jiné z žalmů a z Písně písní a napojeného zvláštní, těžko definovatelnou hudebností, je moderní i starobylá zároveň. Je-li expresionismus, jak praví slovo, především bezprostředním *výrazem* sebe sama, expresí, pohybem z nitra navenek, erupcí je Lasker-Schülerová velkou expresionistickou básnířkou. Její milostná lyrika zná však i jiná východiska i jiné směřování.

Stranou všech městských center vyrůstá výjimečný zjev **Georga Trakla**. Strávil sice několik let ve Vídni, nenáviděl však toto město. Na otázku, proč tedy nežije na venkově, odpověděl: „Nemám právo vzdalovat se pekla.“ Z těchto asketických rysů a z pocitů viny vycházejí náboženští interpreti Traklovi. Jeho schizoidních rysů interpreti lékařští. Rozhodující je však poezie. Dá se snadno popsat (je statická, substantivněadjektivní; slova stín, večer, noc, hvězda, les se v ní vyskytují 385krát, slovo černý 109krát, slovo modrý 91krát; úhlavním slovesem je klesat, padat; směr dolů preferuje ve všech souvislostech; vyvolenou roční dobou je podzim), dá se však nesnadno vyložit. Textologové už zjistili, že vznikala pod vnitřním diktátem, bez plánu, „mozaikovitě“. Ve variantách jedné básně bylo epiteta „dětský“ postupně nahrazováno třemi dalšími: bledý, žhnoucí, modrý. O čem to vypovídá? O ničem jednoznačném: „šifry se rozpadají během dešifrování“. Vnitřní chaos se neobráží ve tvaru básně. Ten je harmonický. I volný verš druhého Traklova údobí má čistotu gesta, i méně obvyklá slova, tvary a syntaktické „nelogičnosti“ jsou jakoby pozastřeny jednotícím mélickým principem. Netrčí. Mluví se o absolutní hermetičnosti. Přitom však i ozvučnost vůči traumatům doby je absolutní! A stejně tak neschopnost podříditi se jakékoli mašinérii: v zaměstnání na vídeňském

ministerstvu práce vydržel Trakl přesně dvě hodiny! Četl své verše jen jedinkrát: 10. 12. 1913 v Innsbrucku. Tam o něho pečoval vydavatel časopisu „Der Brenner“ Ludwig von Ficker.

Kromě Berlína a Mnichova stalo se centrem nastupujícího expresionismu Lipsko, a to především díky nakladateli Kurtu Wolffovi, jehož spolupracovníci Kurt Pintus, **Franz Werfel** a Walter Hasenclever svou vydavatelskou citlivostí a velkorysostí ovlivnili podobu literatury své doby.

Pražský rodák Werfel začíná zhruba v této poloze:

*„Můj nepříteli, jemuž plivám vstříc,
v hrudi mi zanecháváš křiků na tisíc...“*

A spěje k tomuto vyústění:

*„Archanděl ve mně velce vstává,
nesmírné smíření se rozpoutává.“*

Werfel, jenž v pozdějších letech popřel své východisko, je ze všech expresionistických básníků nejartistnější. Vládne širokým formálním rejstříkem a zvláště jeho sloky budované na umných a vždy nových půdorysech vynikají střídáním veršů rozličné délky a vzdáleným rozmisťováním rýmů, i rafinovaným kupením vnitřních rýmů. Jeho volný verš v hymnických básních – paradoxně – nejméně obstál ve zkoušce času, vzývání „očlověka“ je tu nejpapírovější. Jeho lyrika nejsubjektivnější si naproti tomu uchovala nejvíc lyrické intenzity. I když leckteré slovo pozbylo zvuku, i když leckterou sloku i báseň zničil slzný exhibicionismus: ona vystrkovaná larmoyantnost, která se v rozmělněné podobě měla stát znakem tzv. vídeňské lyriky mnoha odstínů a již někteří neprávem připisují vlivu slovansko-orientálního „východu“. Neboť i Werfel má ne jeden kořínek v ruské literatuře, na jeho citlivosti vůči uraženým a ponížením se podílel jistě Dostojevskij, na jeho náboženskosti snad i Tolstoj. Werfelovo typicky expresionistické volání po „novém člověku“ má totiž tolstojovské náboženské vyhranění: cesta k němu vede „dolem“, skrze soucítění a skrze pokoru, zatímco cesta k novému, předsocialistickému člověku vede u aktivistických, politicky vyhraněnějších expresionistů „vrchem“, velkorysou vůlí, vzýváním, zaklínáním, věštbou: „křikem“.

Druhou z nejvýznamnějších a nejtrvalejších expresionistických revuí je „**Sturm**“ Herwartha Waldena, vyvíjející na rozdíl od „Aktion“ aktivitu spíše „čistě uměleckou“. Walden se nespokojoval redigováním svého časopisu, nýbrž sdružil kolem sebe i výtvarníky (zprvu zvláště Kokoschku, Marca, Feiningera, Kleea), pořádal výstavy a recitační večery (pověstnými recitátory, autentickými interprety básníků „Sturmu“ se stali Blümner a Behrens), vydával knihy, později založil i několik pokusných scén.

Je příručkovou pravdou, že válečná etapa expresionismu byla **pacifistická a protiválečná**. Zastírali bychom si však pravdivý pohyb myšlenky, kdybychom pominuli fakt, že těsně po vypuknutí první světové války se zvedla krátkodechá vlna opojení a nadšení, na níž se podíleli i básníci, kteří nedlouho poté už poznali svou pomýlenost a vystupovali bojovně proti válce.

Je ke cti Pfemfertově „Aktion“, že nekoketovala s válkou ani chvíli. Stala se ihned protiválečnou tribunou básníků, politiků i výtvarníků, tribunou zprvu výmluvnou spíše svým mlčením o válce, zatímco všude kolem se skloňovala donekonečna. Pfemfert rázem přestal psát své úvodníky a propašoval aktuální narážky jen v komentářích. Později však sílil protest zjevně protiválečné poezie, nejzřetelněji u Bechera, Werfela a Ehrensteina.

Z dosavadního výkladu plyne několik pokusů o zobecnění.

Srovnáme-li s expresionisty například Rilka, nezasaženého tímto hnutím, vidíme, že hlavní akcent u něho tkví ve vybudování autonomního světa básně, neříkejme mu už věž ze slonoviny ani útěk. Je to prostě jedno z možných řešení. U expresionistů naproti tomu vždy intervenovala **doba**.

Dynamičnost je znak, na němž se shoduje většina badatelů a figuruje na čelném místě i ve vyznavačských projevech expresionistů. Je to ovšem vymezení velmi široké. Jeho zúžení nemůže příliš přispět poukaz na „tempo doby“, jejíž nahuštěné rozpory se vybily právě v expresionistickém desíletí a uvedly svými civilizačními i „civilizačními“ mechanismy v pohyb nastřádané vrstvy v lidech a mezi lidmi. K cíli by spíše vedl průzkum rytmu věty i verše, oněch pohybů v jazykovém materiálu, které nejzřetelněji dokumentují konec idyly let devadesátých i konec všech klasicistních tendencí, třeba právě těch, které bezprostředně předcházely expresionismu: ornamentálnímu secesi.

Nejfrekventovanějším slovem u Elsy Lasker-Schülerové je **srdce**.

Lásku jsem vnesla v tento svět –

až modře vzkvetlo každé srdce ...

Už Lasker-Schülerová dokládá, že program lásky, akcentování citu se rovnalo zhusta jeho zbožnění. Exaltaci vášní. Tedy nikoli ostře důsledný superlativ, znak „dobyvatelského zraku“, nýbrž spíš ona německá „Schwärmerei“. Všepohlcující blouznivost proměňující dráždivě pohádkový opar v nekonečné cáry mlh. Pohádkový cit v cáry citů, v cáry vášní, které ztrácejí objekt a jejichž nejzřetelnějším efektem je, že cloumají...

Volba citů většinou nepřichází v úvahu. Dává se přednost kaskádám emocí, jejich kupení a křížení. Což vede jistě až k zalykavosti. Ke křeči, a to je termín, jenž se s expresionismem spojuje už automaticky – a tudíž matoucně.

Při takovém sugestivně znepríjemňujícím výkladu se zapomíná na tak základní věc, že **křeč** je nejčastěji spjata s rozkoší. Křeč jako překypění, nikoli sešněrované hrdlo.

Zde je na místě zmínka o okřídleném pojmu **extáze**. Proti dynamickému – i emocionálně dynamickém procesu – je to stav. Stav vytržení: vytřeštěný zrak, zchvácený dech, pythické věty zaklínající prostory duše.

Otázka jistě zní (poté co jsme se dotkli pojmů křeče a extáze), jestli jsme právi přikládat měřítko nějakého harmonizačního principu na poezii, která chtěla pravý opak.

Nejsme.

Vycházejíce z **výrazu**, můžeme se však pokoušet změřit jedinečnost citu i jeho slovní podoby.

Theodor Däubler, jehož výklady a popularizace expresionistických děl si zachovaly větší trvalost nežli jeho verše, hovořil o „**rychlosti, simultaneitě, nejvyšším napětí**“ jako znacích hnutí. Předpokladem je sevřenost, hutnost. Filmový sestřih.

Tedy **koncentrace**, smrštění. To se týká ovšem jen části expresionistů. Sevřených typů à la Trakl, Lasker-Schülerová, Lichtenstein.

Existuje i **decentrace**, roztažení, tedy odstředivý pohyb, inspirující se tokem mluvy. Jeho představitelem je Becher, Rubiner, ale i Goll.

Metodou koncentrace je **redukce**. Oproštění na praprky, vypouštění celých mluvnických skupin a tvarů, preferování jiných. Redukce slovníku u Trakla. Redukce syntaxe i tvarosloví u Stramma. Vzniká tak dojem **fragmentárnosti**. Naopak však je fragment někdy cílem.

Těmito prostředky vzniká snová, halucinovaná nereálná perspektiva expresionistických básní.

Z groteskních postupů plyne ironie, výsměch, krutě demaskující zvláště měšťáka. Výsměch je už však grimasa. Škleb. (Tak se jmenuje i kniha povídek českého autora Richarda Weinera z expresionistického desítiletí.)

Zdůrazňování stylových prvků, slepý nápor na jazykové prostředky vedl někdy k hyperbole, která už může hraničit s bezděčnou komikou.

V expresionismu není stylové jednoty. Umění ostatně ani není posledním cílem. Cílem je osvobození, tvořivý člověk a jeho vztah k životu, ke světu, ke skutečnosti. Ve jménu této vize se konají nesčetné návraty k prazákladům, k prazkušnostem, k tomu, co je v člověku podstatné a co v něm doba (civilizace, lidé) zasula. V pokrok věří jen politicky aktivistická část expresionistů. Jiní hledají jiné opory: u Boha, v přírodě, ve zbožnění absolutního pohybu, ve zbožnění absolutního umění. Mnozí

zkoušejí žít bez opor, jen a jen s tíhou doby a sebe sama a lidského údělu – a tonou v moři zoufalství.
Proto tolik násilných vytržení, a proto tolik nenormalit, proto tolik sebevražd.

(podle eseje Ludvíka Kundery z antologie, kterou sestavil: Haló, je tady vichr – vichřice!; upraveno, zkráceno)

Otázky a úkoly

13. Vymezte expresionismus jako umělecký směr.
14. Expresionismus vzniká jako reakce na jiné směry. Které?
15. Shrňte osud expresionistických děl v Německu ve 30. letech 20. stol.

1. Expresionismus je avantgardní směr objevující se v německé literatuře přibližně od roku 1910. Jeho kořeny spadají do výtvarného umění (Munch: Výkřik) Vyznačuje se zájmem o hlubinnou psychologii, autoři se snaží vyjádřit nejistotu člověka v děsivém světě. K tomu využívají splývání snu a skutečnosti, deformaci reality, volné řazení až drastických výjevů, hyperboly, motivy šílenství, úzkosti, hrůzy, samoty.
2. Expresionismus se vymezuje proti naturalismu a impresionismu.
3. Expresionistická literatura (podobně jako texty židovských autorů) a avantgardní umění vůbec byly označeny za zvrhlé umění a staženy z galerií a výstav a autorům bylo znemožněno publikovat.

Magický realismus a jeho tradice. Márquez, Rushdie, Murakami

Doporučená literatura:

Housková, A, *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998.

Lukavská, E., „Zázračné reálno“ a magický realismus: *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003.

Četba:

G. G. Márquez: Kronika ohlášené smrti, Sto roků samoty

S. Rushdie: Satanské verše

H. Murakami: Norské dřevo, Kafka na pobřeží, 1Q84

Č. Ajtmatov: Popraviště

I. Allendeová: Dům duchů

klíčová slova:

hispanoamerická próza, mýtus a realita, folklorní základ

Hispanoamerická literatura

V průběhu 20. století dosáhla poezie a próza v Latinské Americe mimořádného rozkvětu, jehož příčiny tkví ve specifických podmínkách politických, sociálních a kulturních. Stojíme před literaturou, která se hojností a růzností autorů a zemí, jimiž je tvořena, brání snadné systematizaci.

V panoramatu hispanoamerické literatury na počátku století dominují dva hlavní proudy, které otevřely cestu jejímu pozdějšímu rozmachu: modernismus a realismus. Ve dvacátých letech nastupují umělecké avantgardy, které našly živnou půdu především v poezii. Velkou roli zde sehrály literární

časopisy a značný pohyb umělců uvnitř Ameriky i mezi Amerikou a Evropou. Mnozí američtí literáti pobývali v Evropě a v Americe zase nacházeli útočiště autoři španělští i jiných evropských národností, kteří opouštěli starý kontinent po španělské občanské a druhé světové válce.

Čtyřicátá léta znamenala revoluci v latinskoamerické próze. Amerika začíná být považována za kontinent budoucnosti, dochází zde k bohatému literárnímu dění, které plodí novou originální latinskoamerickou prózu, především magický realismus. Šedesátá léta jsou pak obdobím boomu nového hispanoamerického románu, kterým literatura této části Ameriky proniká do celosvětového povědomí.

Obrodné tendence v literatuře 40.-50. let

Po plodné etapě realistického, regionálního a protestního románu vstupuje hispanoamerická próza do krátkého období krize. Jedná se však o krizi zdravou, ze které vyvstal blahodárný impuls pro nový rozkvět hispanoamerické literatury v druhé polovině let čtyřicátých a v letech padesátých. Vliv autorů jako Franz Kafka, Thomas Mann, Marcel Proust, André Gide, William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, James Joyce a Aldous Huxley otevírá cestu složitější tematice a novým vypravěčským technikám, které se projevují v kaleidoskopické hře různých hledisek, užití vnitřního monologu a pluralitě časových plánů. Hispanoamerická próza kráčí těmito novými cestami a nachází i další, vlastní originální odbočky. Přesto setrvává ve svém hlavním úsilí: učinit americký svět humánnějším a důstojnějším.

Plodem této literární obrody je „*magický realismus*“, hlavní proud v románové produkci latinskoamerických zemí tohoto období, který charakterizuje hledání vlastní reality prostřednictvím přírody, mýtu a historie, ve snaze potvrdit americkou původnost a jedinečnost. Tento nový typ vyprávění, který sám nazýval „*reálné zázračno*“, formuloval **Alejo Carpentier** v prologu ke svému románu **Království z tohoto světa**. Vychází z předpokladu, že pro uznání zázračna je nutná víra, protože víra mění svět. V Americe je podle Carpentiera zázračno čímsi každodenním a příznačným pro americký svět - v zemích ještě tolik nepoznamenaných západní kulturou tvoří magie součást života.

Boom hispanoamerické prózy 60. a 70. let

Během šedesátých let téměř současně vyšla v různých zemích Latinské Ameriky řada románů a povídkových souborů, které svou virtuózní technikou a stylem oslnily početné čtenářské publikum. O existenci této literatury neměl do té doby nikdo ani tušení, jelikož „současný latinskoamerický román“ téměř neexistoval mimo rámec antologií, přednáškových sálů a učebnic. Záhy se tato díla začala překládat do cizích jazyků, a tak se Latinská Amerika poprvé objevila na literární mapě světa.

Ve skutečnosti nebyl tento literární rozkvět zdaleka tak náhlý, jak se čtenářům mohlo zdát; počátky „nového románu“ spadají do čtyřicátých let a povídka, hlavně borgesovská, je také již v plném rozkvětu. Okolností, které *boom* umožnily, je mnoho. Je třeba vzít v úvahu vzpouru avantgard dvacátých let proti úzkému pojetí realismu, vliv Faulknera a joyceovského proudu vědomí, surrealistickou fantazii, práci s pamětí a časem u Prousta, francouzský „nový román“, růst měst, kulturní atmosféru Buenos Aires, příliv evropských imigrantů, vliv kubánské revoluce a vztah Fidela Castra k intelektuálům, význam médií, a v neposlední řadě také rozmach španělského nakladatelského průmyslu.

Zatímco Borges, Asturias a Carpentier pokračují ve své tvůrčí činnosti, objevují se nová jména jako Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa a Gabriel García Márquez, kteří tvoří víceméně kompaktní a koherentní latinskoamerickou skupinu, vzhledem k exilovým zkušenostem většiny jejích členů také skupinu velmi kosmopolitní, projevující nesporné umělecké kvality a inovační sílu. Stěží lze však mluvit o generaci v úzkém smyslu slova, protože věkový rozdíl mezi jednotlivými autory je značný: když se narodil Mario Vargas Llosa, šestadvacetiletý José Lezama Lima již pracoval na své první básnické sbírce. Je třeba dodat, že ediční, kritický i čtenářský úspěch těchto autorů posloužil také k „objevení“ některých spisovatelů předchozího období.

Kolumbijský romanopisec, povídkář a publicista **Gabriel García Márquez** (*1928) je světově nejproslulejším představitelem hispanoamerického nového románu. Za své dílo získal řadu mezinárodních literárních cen, v roce 1982 cenu Nobelovu. Do literárního světa vstoupil románem **Spadané listí** (La hojarasca, 1955), v němž stvořil myticko-legendární imaginární městečko Macondo. Román charakterizuje úspornost výrazových prostředků, stejně jako nostalgicky laděnou novelu **Plukovníkovi nemá kdo psát** (El coronel no tiene quien le escriba, 1961), jejíž protagonista Aureliano Buendía, prototyp latinoamerického plukovníka, patnáct let marně čeká na přiznání vojenské penze jako válečný veterán.

V roce 1967 vyšel autorův vrcholný román **Sto roků samoty** (Cien años de soledad), který proslavil magický realismus ve světě a Garcíovi Márquezovi přinesl obrovský úspěch a slávu. Román komponovaný z množství epizod vypráví ústy vševědoucího vypravěče příhody šesti generací rodu Buendiů žijících v tropickém Macondu, které založil v blíže neurčené minulosti nejstarší z rodu. Macondo je archetypální obcí, uzavřeným mikrokosmem, který zrcadlí celý svět. Jeho staletá historie je uměleckým ztvárněním dějin Kolumbie i celé Latinské Ameriky, v obecnější rovině je zobrazením vývoje lidské společnosti od patriarchátu k současnosti a zároveň je i mýtem o stvoření a zániku světa. Román je vybudován na napětí mezi reálnem a fantastickým, které však ve svém důsledku jenom podtrhuje tíhu bolestné reality latinskoamerického světa.

Z jeho další tvorby patří k nejhodnotnějším román o diktátorovi **Podzim patriarchy** (El otoño del Patriarca, 1975); pozoruhodné útlé dílko **Kronika ohlášené smrti** (Crónica de una muerte anunciada, 1981) o tragickém osudu jednotlivce na pozadí prastarých předsudků; milostným tématem pro autora dost netypický román **Láska za časů cholery** (El amor en los tiempos de cólera, 1985); **Generál ve svém labyrintu** (El general en su laberinto, 1989), jehož hrdinou je legendární postava latinskoamerického osvobozenického hnutí Simón Bolívar, i jeho próza **O lásce a jiných běsech** (Del amor y otros demonios, 1994).

(podle Simonety Dembické: Literatura Latinské Ameriky in: Světové literatury 20. století v kostce. Libri 1999, zkráceno)

Groteskní povahou fantazijních prvků by román *Sto roků samoty* mohl připomenout Grassův Plechový bubínek, ale ty zde nejsou spjaty s jednou ústřední postavou, nýbrž s celým rodem Buendíových, a neobráží se v nich jen absurdita generačního prožitku, nýbrž celé století národních dějin. A jestliže se v první části knihy mohlo zdát, že pohádkové motivy budou sloužit především k hyperbolickému vystižení kypivé životní bujnosti, brzy se ukazuje, že celý ten groteskní mumraj v sobě skrývá jen nové a nové podoby lidské osamělosti. Rod Buendiů je právě jedním z rodů „odsouzených k sto tokům samoty“, jak říká závěrečná věta románu. A jestliže jeho první věta, tak jako pak i jiné věty roztroušené porůznu v textu, evokuje to, nač si plukovník Aureliano Buendía vzpomínal před popravčí četou, je tomu tak proto, že absurdita této smutné grotesky má svůj kulminační bod právě v době občanských válek mezi konzervativci a liberály, v té „nekonečné válce“, na níž nejohroženější byla nakonec navzdory vši prolévané krvi právě její „normálnost, to, že se nic nedělo“. Neboť jestliže Aureliana přiměla k boji nejprve nenávist k vojákům a k jejich surovosti, bojoval proti nim tak dlouho „a tolik na ně myslel“, jak mu říká spřátelený generál vládní strany, až se „stal nakonec stejný jako oni“. Plukovník Aureliano nakonec popravě unikne a dožije se stáří, v němž je mu dáno objevit „přednosti prostoty“, ale aby se dopracoval „se čtyřicetiletým zpožděním“ k tomuto objevu, „musel vyvolat dvaatřicet válek, porušit všechny své úmluvy a válet se jako vepř na hnojištích slávy“ a „v samotě své nesmírné moci“ zakusit „chlad, který už ho neměl opustit až do smrti“. A jestliže po skončení válek dochází k technickému rozvoji, ten se pramáti rodu Úrsule jeví jen jako opakování někdejších ztřeštěných fantazií jejího manžela: „Tohleto už znám z paměti,“ křičí při pohledu na nesmyslný pokus jednoho ze svých potomků otevřít město lodní dopravě. „Jako kdyby se čas otáčel dokola a my se octli zase na začátku.“ A „v názoru, že čas se opravdu otáčí kolem dokola“, ji utvrdí i plánovaná a posléze uskutečněná výstavba železnice.¹²³ Ostatně masakry válečné mají své

¹²³ Márquez, G. G.: *Sto roků samoty*, čes. překl. Vl. Medka, Odeon 1986, str. 139, 150, 148, 170, 189.

obměněné pokračování v masakrování stávkujících dělníků banánové plantáže založené americkými podnikateli.

Dojem tristní grotesknosti, o to intenzivnější, že se tu obešel bez fantastických prvků, vyvolává Márquez i v próze *Kronika ohlášené smrti*. Onou „ohlášenou smrtí“ je vražda Santiago Nasara, kterou dva bratři chtějí smýt rodinnou pohanu: když totiž manžel jejich sestry Angely přivedl svoji ženu zpátky k matce, protože shledal, že není panna, ta nakonec jako svědce označila právě tohoto Nasara. Odvíjí se tak tragédie, jejíž protagonisté „se důstojně a dokonce s jistou vznešeností zhostili příslušné úlohy, kterou jim život přidělil“, totiž: „Santiago Nasar odpykal pohanu,“ bratři Vicariové prokázali svoji mužnost a zmrhané sestře se opět dostalo její cti.“¹²⁴ Jenomže Angela, působící následkem matčiny strohé výchovy trochu tupě, udala Santiagovo jméno jen proto, že z neznámých důvodů chtěla totožnost pravého svědce zatajit, a nikdo ostatně nevěří, že je jím skutečně on; a bratři Vicariové - odsouzení k své roli proto, že jejich „prostoduchá povaha (...) není schopna odolávat posměchu“ - vykřikovali po městě, k čemu se chystají, v marné naději, že se někomu podaří jim v tom zabránit. Soud je ostatně zproští viny, poté ovšem, co pobyli tři roky ve vězení, protože neměli na zaplacení kauce. A soudci, který případ řeší a který je „člověkem spalovaným horečkou literatury“, připadá nenáležité, že „život využil tolika náhod zakazovaných literatuře, aby se bez překážek dospělo až k tolik ohlašované smrti“. Grotesknost celé historie vrcholí v závěru, jakého se jí dostane po mnoha letech. V Angele, která se vdávala za bohatého cizince jen z rozhodnutí rodičů, nešťastná svatební noc stačila vyvolat lásku k němu, a po léta mu ji pak vyznává v dopisech, které sice zůstávají neotevřené, ale i tak sama jejich existence stačí k tomu, aby se k ní po letech, ztloustlý a sešlý, znenadání přistěhoval. A aby tak potvrdil skeptickou poznámku, kterou bolestně pobouřenou reakci jeho i jeho rodiny na vyústění sňatku komentoval vypravěč, soudící, že „takovéhle zoufalství se dá jenom předstírat, aby skrylo jiné větší hanby“.¹²⁵

(podle Pechara, J.: „Rozhněvaní mladí“ a „bitá generace“ in: Dvacáté století v zrcadle literatury.)

Britská literatura

Pro britskou literaturu dvacátého století je charakteristická symbióza tradice a experimentu. Začátek století zní ozvěnou viktoriánské éry, druhá světová válka pak znamená definitivní konec kdysi světového koloniálního impéria. Každé období si žádá nové výrazové prostředky a boří stereotypy, zároveň však potvrzuje platnost toho, co je nadčasové a co přetrvává.

¹²⁴ Márquez, G. G.: *Kronika ohlášené smrti*, čes. překl. E. Hodouška, Odeon 1984, str. 100

¹²⁵ tamtéž, str. 118, 117, 102

V postkoloniální literatuře má vedoucí postavení **Salman Rushdie** (*1947) se svým románem **Děti půlnoci** (Midnight's Children, 1981). Vyprávění člověka, který se narodil téže noci jako samostatná Indie, pojímá Rushdie z postmoderního hlediska. To znamená, že k historickým faktům nabízí několik možných interpretací, zpochybňuje pravdu i jediné řešení. Úspěch Děti půlnoci potvrdil, že i tak zdánlivě odtaziťtéma jako historie moderní Indie a bytostně indická pluralita vyprávění mohou být pro mezinárodní publikum zajímavé. Rushdie vyrůstal v rodině bombajských liberálních muslimů. V románu **Satanské verše** (Satanic Verses, 1988) se zabývá především vyhrocenou problematikou emigrace a vystěhovatelství. Autor se však kromě pochvaly literární kritiky dočkal i hrozby trestu smrti od íránského duchovního vůdce za to, že v knize znevažuje islám. Rushdie žije ve Velké Británii a dlouhá léta se musel skrývat. V Rushdieho románu **Maurův poslední vzdech** (The Moor's Last Sigh, 1995) se prostřednictvím rodinné ságy nenápadně dozvídáme i historii Indie. Maur, stejně jako jiní Rushdieho vypravěči, nevypráví pouze jeden celistvý příběh, ale značné množství paralelních, navzájem se proměňujících a zrcadlících se příběhů. Rushdie je autorem dalších románů, povídek, esejů a pohádek.

(podle I. Příbylové: *Britská literatura in: Světové literatury 20. století v kostce. Praha 1999*)

Japonská literatura

„Je to skoro pět let, co jsem bydlel u baseballového hřiště. Tehdy jsem byl ve třetím ročníku na univerzitě. Říkám baseballové hřiště, ale ve skutečnosti to nebylo nic velkolepého, vlastně jen plácek s několika drny trávy. Byla tam ochranná síť, brdek pro nadhazovače, provizorní tabule na zapisování bodů vedle lavice u první mety, a celé to bylo ohrazené drátěným plotem. Ani samotné pole nebyla žádná krásná tráva, spíš jen spousta plevelu, všechno suché jsou troud. Baly tam jedna malá umývárna, ale nic jako převlékárna nebo šatna. Hřiště patřilo té ocelářské společnosti, která měla poblíž velkou továrnu, a na vchod pověsili nápis, který říkal „Bez povolení vstup zakázán“. V sobotu a v neděli tam chodily ad hoc sestavené týmy manažerů a dělníků z oceláren a hráli baseball. A potom tam bylo oficiální mužstvo společnosti, které chodilo trénovat ve všední dny. Kromě nich tam byla také ženská softballová divize. Vypadalo to, že společnost má baseball opravdu ráda. Ale bydlet u baseballového hřiště není nic tak hrozného. Můj činžák stál hned za lavicí u třetí mety a já jsem bydlel v prvním patře. Když jsem otevřel okno, měl jsem drátěný plot přímo před očima. A tak když jsem se nudil - a přes den jsem se nudil každý den v týdnu - , trávil jsem čas jednoduše tím, že jsem sledoval všechny ty zápasy a tréninky. Sledování baseballu ale nebylo důvodem, proč jsem tam bydlel. To bylo kvůli něčemu úplně jinému.“

Když mladík tohle řekl, odmlčel se, vytáhl z kapsy saka cigaretu a několikrát z ní potáhl.“

Tak začíná „**Baseballové hřiště**“, jedna z méně známých povídek **Harukiho Murakamiho**. Část příběhu byla z textu vyňata, zredigována a rozšířena a pod názvem „**Krabi**“ byla publikována ve sbírce **Slepá vrba a spící žena**, ale původní povídka nikdy celá v angličtině nevyšla. Mladík z příběhu sedí v kavárně se samotným Murakamim. Poslal Murakamimu jednu svou povídku (jejíž obsah potom skutečný Murakami zpracoval do podoby „Krabů“) a Murakami, okouzlen mladíkovým zajímavým stylem, si poctivě přečetl všech sedmdesát stránek a poslal mu dopis s různými návrhy. „Baseballové hřiště“ vypráví příběh jejich následného setkání nad šálkem kávy. Úhel pohledu přeskakuje z Murakamiho na mladíka a na chvíli i na postavy v mladíkově příběhu. Hlavním tématem je voyeurismus (mladík se ve skutečnosti nastěhoval do bytu proto, aby mohl špehovat dívku, na kterou měl spaden) a vyprávění příběhů jakožto svého druhu voyeurismus, nahlížení do životů druhých lidí, je ústředním tématem sbírky **Mrtvý závod na kolotoči**, do níž bylo „Baseballové hřiště“ začleněno.

Murakami v této sbírce experimentoval s technikami, které použil v **Norském dřevu** a později v **Kronice ptáčka na klíček**, a když se podíváme na okolnosti vzniku **Mrtvého závodu**, můžeme lépe pochopit vývoj Murakamiho myšlenkového procesu. Nejenže získal hodnotné zkušenosti při psaní „realistické“ prózy, ale také se mu podařilo konkretizovat hlavní východisko, s nímž k svému psaní přistupuje: realita je podivná a lidé mají na směr, jakým se budou jejich životy ubírat, pramalý vliv.

Murakami zahájil svou spisovatelskou dráhu v roce 1979, když z rozmaru poslal svůj román do populárního literárního časopisu *Gunzō*. Román - **Slyšet vítr zpívat** (1979) - získal cenu časopisu pro začínající autory, a tak se Murakami rozhodl, že bude psát dál, ale teprve po svém druhém románu **Pinball, 1973** (1980) prodal svůj jazzový bar a začal se psaní věnovat na plný úvazek. Po románu **Pinball, 1973** se jeho produkce dramaticky rozšířila: psal eseje, povídky, filmové kritiky a překlady pro řadu různých časopisů a vydavatelů. V roce 1982 publikoval svůj třetí román **Hon na ovci**, v němž použil stejné postavy jako v předchozích dvou.

Tyto rané romány byly psané v první osobě a vyprávěly příběh bezejmenného „já“ (boku), jeho dívky, barmana jménem „J“ a přítele jménem „Krysa“. Vedle postavy boku bylo dalším výrazným rysem Murakamiho raných próz užití fantastických motivů: dívky s kouzelnými ušima, mluvící pinballové automaty a „ovčí muž“. Murakamiho povídky z tohoto období, zvláště „**Pomalá loď do Číny**“ a „**Světluška**“, byly rovněž velmi fantaskní.

Na podzim roku 1983 zbývaly stále ještě čtyři roky do vydání **Norského dřeva**, bestselleru, který Murakamiho proměnil „ze spisovatele ve fenomén“. Léta 1983-1985 představovala pro Murakamiho formativní období, v němž si tříbil svou jedinečnou verzi realismu a rozvíjel svůj světonázor. Později prohlásil, že když dokončil „krysí sérii“, chtěl se pokusit psát „zcela nový druh prózy a zabývat se zcela jinými tématy“. Murakamiho další sada příběhů se odchýlila od jeho standardního vyprávění v první

osobě a také od jeho oblíbených fantastických motivů a zaměřila se přímo na tokijskou realitu, v jejímž středu žil.

V říjnu 1983 začal Murakami psát sérii povídek pro časopis IN POCKET, nový magazín kapesního formátu, který vedl jeho bývalý editor z časopisu *Gunzō*. Osm povídek pro magazín neslo společný název **Pohledy na město** a vycházely spolu s dalšími „krátkými seriály“. První z nich, „**Plovárna**“, začíná třetí osobou. Muž, který právě dovršil třicet pět let, dospěje k přesvědčení, že se ocitl v polovině svého života. Je rekreační plavec a život vnímá jako plavecké délky; jeho třicáté páté narozeniny jsou potvrzením, že je právě v polovině životního bazénu. Po několika stranách Murakami zničehonic přechází di první osoby a obrací se na čtenáře přímo:

„Než půjdeme dál, jednu věc bych rád vyjasnil: toto není fikce. Jen s obtížemi bych to mohl prohlásit za fakta, ale rozhodně se nejedná o fikci. Všechno od začátku až do konce jsem zaznamenal přesně tak, jak mi to on vyprávěl. Samozřejmě je v tom i jistá literární dramatizace a také jsem si osoboval právo vyškrtnout pasáže, které jsem nepovažoval za nezbytné. Také jsou tam místa, kde jsem kladl otázky, abych doplnil jisté podrobnosti. A rovněž je tam několik málo míst, kde jsem využil své vlastní fantazie. Když se to ale vezme jako celek, nemyslím si, že by bylo nepatřičné považovat tento text za příběh přesně takový, jak mi ho vyprávěl.“

Murakami píše o hovorech s lidmi, které potkal - s plavcem v „Plovárně“, s bývalým kolegou z práce, který náhodou vběhne do restaurace na třídě Omotesando („Úkryt před deštěm“), se ženou, s níž dělá rozhovor kvůli článku („Muž jedoucí v taxíku“), se svým fanouškem a začínajícím spisovatelem („Baseballové hřiště“). Život v Tokiu, „městě“ z titulu, je do jisté míry tématem v první polovině série, ale ke konci se postupně vytrácí. Povídky z *Pohledů na město* jsou hrubší než většina autorova ostatního díla, ale dohromady vytvářejí složité narativy. Murakami přeskakuje mezi první a třetí osobou a umožňuje čtenáři zakusit plnohodnotný vypravěčský zážitek. Často Murakamiho sledujeme, jak potká postavu, ta mu vypráví svůj příběh, a jakmile je Murakami do děje vtažen, přeskočí do třetí osoby. Jindy začneme naslouchat příběhu a najednou jsme z něj vytrženi, když vypravěč cosi poznamená, anebo se zastaví, aby si vykouřil cigaretu nebo usrkl kávy. Tato mnohohrstevná narativní forma je sama o sobě ústředním tématem, které příběhy navzájem spojuje.

Murakami později řekl, že se sérií pro IN POCKET začal jen proto, aby pomohl svému bývalému editorovi, ale cosi v příbězích ho přimělo k tomu, aby se ke sbírce vrátil a přepracoval ji, když mělo dojít na její knižní vydání (říjen 1985). Ve většině textů provedl jen drobné změny. Vyškrtl, co považoval za nejslabší, a naopak přidal povídku „**Lederhosen**“, jednu z nejsilnějších a také nejvíce exemplární, pokud jde o složitost narativní formy. Ve sbírce však provedl dvě zásadní změny: název

Pohledy na město nahradil titulem **Mrtvý závod na kolotoči** a ke sbírce připojil rozsáhlý úvod, v němž čtenáře vyzývá, aby příběhy interpretoval jako příklady mezí, jimž člověk čelí v naší realitě.

V úvodu Murakami také rozšiřuje svůj původní komentář o vzniku povídek, jak byl popsán v původní verzi „Plovárny“ z *Pohledů na město*. Obsah označuje za „ne tak docela fikci“, neboť příběhy sepsal víceméně přesně tak, jak mu je odvyprávěli přátelé a známí. Příběhy, které mu různí lidé vyprávějí, se v něm ukládají jako „usazenina“. Obvykle se tato usazenina promíchá s dalšími složkami a postupně se včlení do jeho fikčních děl, ale v tomto případě to bylo jiné:

„Toto psaní na pokračování - řekněme mu pro tuto chvíli třeba náčrty - jsem pojal zprvu jako trénink před prací na skutečném románu. Zaujalo mě, že psát si poznámky o faktech a ničem jiném než faktech se může postupně stát užitečným cvičením. Ze začátku jsem tedy neměl vůbec v úmyslu tyto náčrty publikovat. Byly předurčeny ke stejnému osudu jako spousty různých fragmentárních textů, vzniklých jen tak z rozmaru, které se povalují v zásuvkách mého psacího stolu.

Když jsem ale napsal tři nebo čtyři, měl jsem najednou pocit, jako by všechny ty příběhy měly cosi společného. Všechny ,chtěly být vyprávěny'. Byla to pro mě zvláštní zkušenost.“

Vzlínají v něm, žádají, aby byly vyprávěny, a umožňují odhalit to, co Murakami zřejmě považuje za systém reality, v níž žijeme:

„Čím více nasloucháme příběhům jiných lidí a čím více nahlédáme do životů lidí skrze tyto příběhy, tím více se nás zmocňuje pocit bezmoci. Podstatou tohoto pocitu bezmoci je to, že nemůžeme nikam jít. Vlastníme systém pohybu, kterému říkáme náš život a který obsahuje naše já, ale současně nás tento systém definuje. Velmi se to podobá kolotoči. To znamená, že jen stálou rychlostí rotujeme kolem pevného bodu. Nikam nesměřujeme, a přitom nemůžeme vystoupit ani vyměnit koně. Nikoho nepředjíždíme a nikdo nepředjíždí nás. Přesto se zdá, že na tom kolotoči čelíme jakémusi hypotetickému nepříteli, přičemž výsledkem je vždy nevyhnutelně mrtvý závod.

Možná právě proto se skutečnosti v některých případech jeví jako podivné nebo nepřirozené. Naprostá většina oné vnitřní síly, které říkáme „vůle“, je ztracena, jakmile začne existovat, ale my nejsme schopni si to uvědomit a výsledné vakuum dává vzniknout podivným a nepřirozeným pokřivením v různých fázích našeho života.

Tak to alespoň cítím.“

Úvod tohoto druhu neměl v Murakamiho díle precedens a ani od té doby autor nikdy nic podobného nenapsal. Jeho první povídková sbírka *Pomalá loď do Číny* (1983) byla opatřena předmluvou, která se omezila pouze na to, že povídky časově zařadila ve vztahu k rozsáhlejším dílům. Sbírkou **Druhý útok na pekařství** (1986) a **Televizní lidé** (1990) neměly vůbec žádný úvod a sbírka **Po otřesu** (2000) je opatřena pouze uvozovacími epigrafy. Murakamiho druhá sbírka **Den jako stvořený pro klokany** (1983) a následující *Světluška, Shořelá stodola a další povídky* (1984) mají doslovy, které Murakami podepisuje a datuje, skoro jako by se jednalo o dopisy, čímž dává najevo, že hovoří přímo ke čtenáři. Využívá toho k drobným komentářům, například u první sbírky poznamenává, že povídky jsou „(něco jako) krátká próza“ a byly publikovány v měsíčním rozestupu v „jistém časopise“. Také říká, že zařadil všechny povídky a ani jednu nevynechal - z úcty k příběhům, které psal „v bolesti i radosti měsíc co měsíc“.

Úvod k *Mrtvému závodu* je však mnohem delší než kterýkoli z těchto komentářů a Murakami v něm mnohem podrobněji hovoří o svém tvůrčím procesu. Říká, že hluboce přemýšlí o tom, jaký účinek budou mít povídky na čtenáře. Zdůrazňuje, že je přesvědčen, že „obyčejný příběh obyčejného člověka je mnohem zajímavější než jedinečný příběh jedinečného člověka“ a že něco ve všech těch příbězích čtenáři také odhaluje sdílenou realitu, která je podle Murakamiho velmi temná; skrze vyprávění ve sbírce máme možnost pocítit, jak bezmocní všichni jsme. Zatímco původním tématem byly možná „pohledy na město“, změna titulu na *Mrtvý závod na kolotoči* a vysvětlení tohoto kroku v úvodu odrážejí vývoj tématu probíhající souběžně s tím, jak Murakami v sérii příběhů postupoval.

Viděno optikou tohoto nového úvodu mají příběhy v *Mrtvém závodu* jistý mírně odlišný aspekt. Postavy jsou přesvědčivé částečně proto, že jsou tak obyčejné, a také proto, že tak málo chápou: skoro každý protagonista v jistou chvíli svého příběhu poznamená: „Nevím proč, ale...“ Nedokáží své zážitky vysvětlit, ale mnozí intuitivně cítí, jak realita funguje - konkrétně chápou meze, jež realita, svět a společnost před jedince staví. Reakce protagonisty na tato omezení představuje ústřední dilema všech příběhů.

Někteří jsou rádi, že navzdory těmto mezím žijí uvnitř systému: úspěšný obchodník v „*Plovárně*“ v den svých třicátých pátých narozenin pláče, protože má všechno a neví, jak by měl dál pokračovat, ale pokud víme, nakonec dělá úplně totéž, co dělal doposud. Jiní všechno zahodí a začnou znovu: hrdinky povídek „*Lederhosen*“ a „*Muž jedoucí v taxíku*“ opustí své manžele a děti, první poté, co spatří Němce oblečeného v krátkých kožených kalhotách, a druhá, když se její umělecká kariéra v New Yorku nachýlí ke konci a ona už nechce svého manžela žít. Někteří nezvládají sovu neschopnost porozumět světu: žena z povídky „*Pour Une Infante Défunte*“ upadne po smrti svého dítěte do hluboké deprese. Někteří podlehnou krátkodobým impulsům a nutkáním a poté se vracejí

do normálního života. V „Baseballovém hřišti“ a „Nevolnosti 1979“ podlehnou protagonisté nutkání, které se zcela vymklo kontrole; první nedokáže žít, aniž by šmíroval dívku dalekohledem, a druhý se nedokáže ubránit zvracení, kdykoli něco sní. A všichni pociťují nutkání povědět své příběhy Murakamimu.

S tím, jak Murakami psal jednotlivé příběhy *Pohledů na město*, se mu možná dařilo postupně si tuto vizi vyjasňovat a v souborném vydání pak jednotlivé příběhy upravil, aby se k tématu lépe hodily. Realita *Mrtvého závodu* je někdy podivná, nepřírozená a ironická a my jí ne vždy rozumíme. Onen kolotoč, na kterém se neustále točíme, sice sami nevidíme, ale když posloucháme skutečné příběhy druhých lidí - konkrétně příběhy, které se ti lidé cítí nuceni vyprávět - , vytvoříme si jakousi představu o tom, jak život funguje.

V roce 1991, šest let po prvním vydání *Mrtvého závodu* a tři roky poté, co sbírka vyšla jako paperback, vydal Murakami osmý svazek svých ***Sebraných spisů 1979-1989***, v němž shrnul románovou a povídkovou tvorbu prvního desetiletí své spisovatelské dráhy. Sebrané spisy jsou pozoruhodné z několika důvodů. Za prvé, byly vydány za Murakamiho života. V Japonsku se sebrané spisy většinou vydávají až poté, co autor zemře. Za druhé, ve skutečnosti to nejsou žádné „sebrané“ spisy. Některé povídky do nich autor nezařadil a jiné zase napsal speciálně pro toto vydání. V roce 1991, čtyři roky po vydání *Norského dřeva*, se Murakami těšil tak vysokému statusu, že dokonce ani sebrané spisy „na míru“ nepředstavovaly žádný problém. Ke každému svazku připojil doprovodný komentář nazvaný „Příběh mého díla“, v němž popsal svůj tvůrčí proces, dodal detaily k publikační historii děl, vysvětlil, jak je kompiloval a redakčně připravil pro vydání v *Sebraných spisech*, a také přímo komentoval jednotlivá díla. V případě *Mrtvého závodu* využil Murakami doprovodného komentáře také k tomu, aby se přiznal k několika lžím a vyjevil pravou podstatu díla:

„Avšak tyto příběhy - dnes už to snad mohu prozradit - jsou všechny mé vlastní výtvoř. Neexistovala pro ně vůbec žádná předloha. Každé slovo je bezvýhradně mým dílem. Pouze jsem psal tak, jako kdybych zapisoval, co jsem někde slyšel. V tomto smyslu je toto dílo smyšlenou ‚fikcí‘. Myslím si však, že když je čtete, pochopíte, že tato díla žádnou ‚fikci‘ nejsou. Není to nic jiného než ‚zapisování toho, co slyšíte‘.

Tohle ‚zapisování toho, co slyšíte‘ bylo užitečným tréninkem:

Měl jsem pro tuto sérii stanovený jasný cíl. Trénovat se v realistickém stylu. Předmětem mého zájmu tou dobou bylo, jak daleko mohu při psaní příběhů zajít v realistickém stylu. Abych se v tom trénoval, kamufláž ve stylu ‚zapisování toho, co slyšíte‘ byla naprostou nutností. Že jsem se rozhodl právě pro

tuto metodu, bylo zapříčiněno tím, že mě už dávno fascinoval vypravěč z románu Velký Gatsby Francise Scotta Fitzgeralda, muž jménem Nick Carraway. Muž Nick Carraway nemá sám o sobě samozřejmě žádný význam. Když ale Fitzgerald přišel s postavou Nicka Carrawaye, krásně se mu podařilo relativizovat sebe sama a vytvořit portrét postavy Jaye Gatsbyho. Myslel jsem si, že toto je jediný možný vstup do realismu. A právě proto jsem se rozhodl omezit posluchače na sebe samého.“

Tento trénink, přiznává rovněž Murakami, se přímo odrazil v *Norském dřevu*, které napsal dva roky po Mrtvém závodu:

„Konečným výsledkem tohoto tréninku v realismu je jednoznačně Norské dřevo. Pokud vidím věci správně, pseudorealismus z Mrtvého závodu na kolotoči jsem si vyzkoušel z mnoha různých stran a potom jsem si načrtl Norské dřevo. Samozřejmě, pokud jde o obsah, není zde skoro žádná podobnost, ale myslím, že nebýt tohoto tréninku anebo zpětné vazby, kterou mi poskytl, Norské dřevo by nikdy nevzniklo.“

Na takovou zapadlou sbírku je to chvála skoro nebetyčná. A Murakami význam sbírky dále zdůrazňuje; přestože čtenáře, pokud jde o vznik série, záměrně oklamal, úvod vyjadřuje přesně to, co skutečně cítil:

„Úvod má formu předmluvy. To byla výmluva a kamufláž ze strany autora. Většina toho, co tam bylo napsané, byly lži, ale to, co jsem chtěl sdělit, bylo každým slovem čirá pravda. To je v jistém smyslu mé čestné prohlášení literáta. Pokoušel jsem se realismus od začátku až do konce pokrýt naprostou lží. Chtěl jsem ten unavený a obnošený realismus ještě jednou obrátit a pokusit se ho oživit svým stylem. A touto cestou jsem chtěl nakonec předložit jakousi konečnou pravdu.“

Murakamiho důraz na upřímnost předmluvy, kterou napsal až poté, co vznikly všechny povídky sbírky, znovu potvrzuje předpoklad, že metaforu o kolotoči vymyslel, když psal povídky pro sérii Pohledy na město. Něco na tématu a formě těch povídek bylo pro Murakamiho velmi důležité; dokonce i po svém „přiznání“, že si všechny příběhy vymyslel - čímž doslova zničil kamufláž, díky níž příběhy působily dojmem, jako by se skutečně přihodily - , přidal do cyklu speciálně pro Sebrané spisy napsanou povídku „Ticho“, která v anglickém překladu vyšla v souboru Ztracený slon.

Navzdory Murakamiho tvrzení, že úvod vyjadřoval jeho upřímný literární názor, a navzdory tomu, že nabízí zajímavý pohled na jeho tvůrčí a redakční proces, byla sbírka Mrtvý závod téměř zcela ignorována soudobou kritikou - jak populární, tak odbornou. Nedá se přitom říct, že by se v roce 1985 Murakamimu nedostávalo kritické odezvy. V červnu toho roku vyšel jeho do té doby zřejmě nejslavnější román **Konec světa & Hard-boiled Wonderland**. Dílo získalo Tanizakiho cenu, prestižní

ocenění udělované vydavatelským domem Čúókóron, a v mnoha novinách a časopisech bylo potom přirozeně recenzováno. V měsíčníku Čúónkóron vyšly v listopadu 1985 (v čísle, které současně oznamovalo udělení ceny) nijak nesouvisející články, které se žertem inspirovaly dlouhým titulem románu: začaly v něm na pokračování vycházet články o odumírání mozku (téma, o němž se v románu hovoří) a kniha byla rychle prohlášena za „horké téma“.

Skutečnost, že obě díla vyšla v témže roce, možná vysvětluje, proč se sbírka Mrtvý závod nedočkala žádných reakcí. Kritický ohlas Konce světa byl tak silný, že se v něm menší dílo doslova utopilo. Zatímco sbírka jako taková zůstávala dlouho ležet takřka bez povšimnutí, čtyři povídky z ní - „Lederhosen“, „Lovecký nůž“, Nevolnost 1979“ a „Ticho“ - byly přeloženy téměř kompletně a povídka „Krabí“ z ní byla adoptována. Co víc, Murakami použil stejný prostředek v Podivných příbězích z Tokia, své zatím poslední povídkové sbírce. Původně příběhy serializoval v literárním časopisu Šinčó (počínaje březnem 2005, téměř přesně dvacet let poté, co vyšla kniha Mrtvý závod) a v krátkém úvodu k prvnímu textu prohlásil (stejně jako u Pohledů na město v IN POCKET), že se jedná o skutečné příběhy, které slyšel a pouze je přepisuje. V případě prvních několika povídek je to možná i pravda, ale v knižním vydání toto kouzlo prolomil, když do sbírky přidal „Opici z Šinagawy“, jednu ze svých dosud nejpodivnějších povídek, která vypráví o opici, jež mluví a ráda krade jmenovky středoškolačkám - což jednoznačně není žádný skutečný příběh.

Murakami zřejmě rád používá záminku „pravdivého“ příběhu ve spekulacích o podivnosti, která je vlastní modernímu životu, o věcech, kterým v Podivných příbězích říká „podivné zážitky“. O své poslední sbírce zatím nic „nepřiznal“, třebaže zahrnutí povídky „Opice z Šinagawy“ je možná samo o sobě přiznání zcela dostatečné.

Mrtvý závod zůstává nadále zapomenut. A ona „lež“ z úvodu stále žije; sbírka znovu vyšla v roce 2004 a krátká anotace v Asahi Šimbun označila povídky jako „náčrty příběhů od jiných lidí“.

Skutečnost, že sbírka existuje ve třech samostatných verzích - jako seriál v IN POCKET, jako zredigovaná, revidovaná a dlouhou předmluvou opatřená sbírka a konečně jako součást Sebraných spisů s jednou dodatečně připojenou povídkou - , nám dává vynikající příležitost sledovat, jak se Murakamiho úvahy o sbírce průběžně vyvíjely. Zatímco zprvu se jednalo pouze o materiál pro novou publikaci jeho bývalého editora, cosi ve formě nebo tématu se ukázalo jako natolik důležité, aby si to zasloužilo dvojí revizi a obsáhlý komentář.

Prostřednictvím postav v těchto povídkách si Murakami začíná klást otázku, kterou klade i Okada Tóru, protagonista románu Kronika ptáčka na klíček: „Je možné, aby lidská bytost dosáhla dokonalého pochopení jiného člověka?“ Murakami zřejmě věří, že vypravěčství spočívá v tom, že se lidé pokoušejí sdílet své zážitky a předávat je druhým. Ne každý příběh však funguje; Murakami se

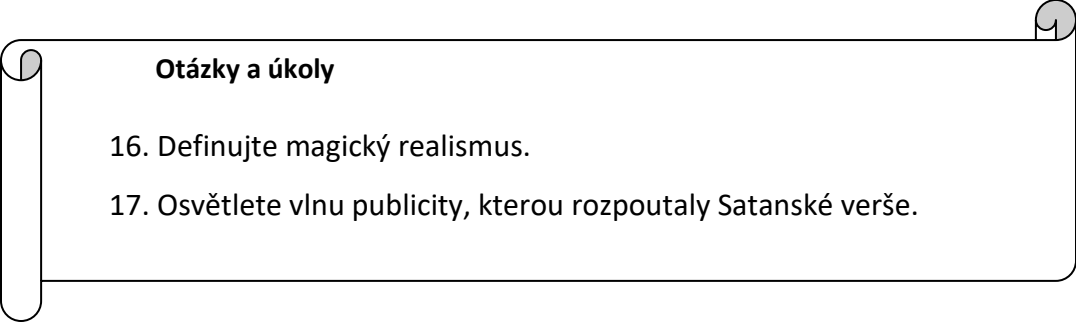
zajímá především o to, co je nevysvětlitelné, o podivné „zvraty“ v realitě, které odhalují onen skrytý „kolotoč“.

Dlouhý příběh Reiko o mladém studentovi hry na klavír, který za ní přijde v *Norském dřevu*, příběh Crety Kano o dospívání v bolesti v *Kronice ptáčka na klíček*, příběh poručíka Mamiyi a dopisy na jiném místě v témže románu: to všechno jsou příklady techniky, kterou Murakami vyvinul při psaní povídek ze sbírky Mrtvý závod. Všechny tyto postavy zjišťují, že jsou „bezmocné“ tváří v tvář silám, které je obklopují, a čtení příběhů tento pocit dál předává.

Skutečně, celé *Norské dřevo* lze číst jako další položku v sérii podivných příběhů z Mrtvého závodu, které v román zprostředkovává vypravěč v první osobě (opět Tóru). Stejně jako další postavy z Mrtvého závodu se Tóru vyrovnává s podivnými událostmi ve svém životě. A stejně jako u jiných postav - setrvalé vzpomínky na tyto události ho nakonec nutí, aby se o svůj příběh podělil:

„A nic než scénérie, pohled na tu louku v říjnu, se ke mně znovu a znovu vrací jako nějaká symbolická scéna ve filmu. Kdykoli se objeví, někde v myšlenkách mě to nakopne... To kopnutí mě nikdy nebolí. Žádná bolest není. Jen dutý zvuk, který zazní s každým kopnutím. A dokonce i to jednoho dne odezní. Ale na hamburském letišti bylo to kopání delší a silnější než obvykle. Proto píšu tuto knížku. Abych přemýšlel. Abych pochopil. Takový já zkrátka jsem. Musím si věci zapsat, abych cítil, že jim plně rozumím.“

(Daniel Morales: Haruki Murakami: strana B. O méně známých aspektech tvorby velmi známého autora. Překl. Marek Sečkař in: Host 1, 2014, ročník XXX, Brno 2014. S. 35-39.)



Otázky a úkoly

16. Definujte magický realismus.

17. Osvětlete vlnu publicity, kterou rozpoutaly Satanské verše.

1. V literární vědě se koncept magického realismu užívá především v oblasti románu a jiných narativních forem, kde se vztahuje na vzájemné působení realistických a nerealistických prvků. Speciálně pak pojem m. r. označuje stylové prvky v latinskoamerickém románu 20. stol., zejm. od 50. let. Z realistické struktury vyprávění, spočívající na historicky konkrétních společensko-politických okolnostech, vystupují fantastické momenty, odvozené z rituálních obřadů, mýtů a snů. To platí především pro romány, jako je *Sto roků samoty* (1967) nebo *Dům duchů* (1982), přičemž prvně jmenovaný román je považován za prototypické dílo m. r. Pojem m. r. původně pochází z kritiky výtvarného umění. Vytvořil jej F. Roh, který se ve své studii *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus* (1925) zabývá malíři Nové věčnosti a jejich zachycováním neobvyklých jevů v běžném životě.¹²⁶
2. Po vydání *Satanských veršů* (září 1988), satirického románu, jehož námětem je kritický výsměch Proroku Mohamedovi a dalším tabu islamismu na sebe reakce muslimů nenechala dlouho čekat. „Jeden indický ministr, aniž skutečně znal obsah díla, román šmahem zavrhl jako rouhání. Netrvalo ani týden, a po islámských školách začaly kolovat tisíce fotokopí s vybranými pasážemi, které byly považovány za nejurážlivější. Záměr rozpoutat mezi věřícími vlnu pobouření byl záhy úspěšně naplněn a již 8. října saúdský tisk nařkl Rushdieho z podněcování nevraživosti proti islámu. Anglická televize odvysílala v lednu 1989 záběry hned několika skupin arabských učenců, jak v ulicích Bradfordu, v kulturně smíšeném hrabství West Yorkshire, pálí výtisky *Satanských veršů*. V pákistánském Islámábádu dav zaútočil na americké kulturní středisko a vyraboval je. Podobné incidenty následovaly jeden po druhém po celém světě a za několik týdnů autor knihy obdržel první výhrůžky smrti. Když si přece jen náhodou usmyslel vyjít ven na ulici, stával se terčem přímých útoků fanatiků. V Kašmíru si protesty proti románu vyžádaly šedesát raněných a jednu lidskou oběť. To byl však jen začátek pronásledování, které nemá obdoby. Íránský vůdce ajatolláh Chomejní 14. února 1989 předstoupil před veřejnost a oznámil, že se rozhodl učinit přítrž Rushdieho urážení, a vyhlásil nad ním fatvu: Oznamuji všem zbožným muslimům světa, že jsou odsouzeni k smrti jak autor knihy *Satanské verše*, jež byla sepsána, vytištěna a je šířena v jasném rozporu s islámem, Prorokem a Koránem, tak všichni ostatní, kteří jsou s touto publikací spojeni. Vyzývám všechny zbožné muslimy, aby je co nejdříve popravili (...). Z vůle boží se stanou mučedníky ti, kdo je najdou a zničí, byť by přitom sami měli zemřít. Spisovatel V. S. Naipaul to obratem okomentoval s dávkou černého, niterného humoru a poznamenal, že se mu Chomejního dekret jeví jako extremistický způsob, jak dělat literární kritiku. Za zabití Rushdieho byla vypsána odměna na jeden milion dolarů. V roce 1993 byl

¹²⁶ Nünning, A.: *Lexikon theorie literatury a kultury*, Host, Brno 2006, s. 469.

napaden norský vydavatel William Nygaard za to, že se odvážil publikovat Satanské verše, a v roce 1997 se cena za Rushdieho hlavu vyšplhala již na dva miliony.¹²⁷

¹²⁷ Báez, F.: *Obecné dějiny ničení knih*. Host, Brno 2012. S. 392-393.

Postmoderní situace.

Fowles, Tournier, Eco.

Doporučená literatura:

Hilský, M.: *Současný britský román. H&H, 1992.*

Nünning, A: *Lexikon teorie literatury a kultury. Host, Brno 2006*

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18255/fowles-john>

Četba:

Eco, U.: *Jméno růže, Pražský hřbitov*

Fowles, J.: *Francouzova milenka, Sběratel*

klíčová slova:

postmodernismus, postmoderna, fokalizace

K charakteristice současného stavu literatury a umění se někdy užívá označení postmodernismus. Svůj původ má ovšem tento výraz především v architektuře, a to v architektuře americké, kde měl zcela přesný význam: šlo o reakci proti takzvanému internacionálnímu směru, jak se tu od roku 1932 označovala obecná tendence avantgardní architektury k přísně funkcionalistickému pojetí. Funkcionalismus byl původně spjat s představami o hluboké přestavbě společnosti, která zejména v prvních letech sovětského režimu byla chápána jako změna revoluční: jejím důsledkem měla být i proměna celého životního stylu, který by si vyžádal odpovídající architektonické uspořádání. Jakožto „internacionální směr“ představoval už jen soubor určitých estetických pravidel - k těm patřilo právě přísné podřízení všech složek stavby její funkci, zavržení dekorativních prvků jakožto nefunkčních i odmítání přejímek z historických architektonických směrů (jakým vděčila za své označení třeba architektura novogotická nebo novorenesanční). Jak se ovšem postupně vytrácela víra v revoluční proměnu celého životního stylu, začaly být tyto zásady jakožto pravidla už jen čistě estetická pocítovány jako hlouběji nezdůvodněný diktát. Funkcionalistický purismus začal být vnímán jako

příklad odbornického elitismu, v odmítání dekorativních prvků začalo být spatřováno nepochopení role, jaká v architektuře připadá symbolismu, a z toho, že modernistický projekt přestavby lidského života přestal mezi minulostí a přítomností tvořit ostrý přerýv, se vyvodilo právo na radikální eklekticismus. Jestliže soubor všech těchto nových tendencí dostal jméno postmodernismus, stalo se tak právě proto, že se svým zastáncům jevily především jako nevyhnutelná reakce na selhání iluzí, jimiž podle jejich názoru žily modernistické avantgardy. V Anglii našly tyto názory svého mluvčího v **Ch. Jencksovi**, který se ve svém díle o jazyce postmoderní architektury neomezoval jen na obhajobu nových tendencí, ale viděl v nich zároveň první známky toho, že v nihilistickém světě, k jakému vedl rozvoj modernismu, se začíná pociťovat potřeba mravní obrody, kterou chápe v konzervativním smyslu.

Zcela opačné stanovisko zaujal ovšem ten, kdo nejvíce přispěl k tomu, že se o postmoderně začalo debatovat i na evropském kontinentu: francouzský filosof **Jean-François Lyotard**. Rozhodující datum tu představuje benátské Biennale z roku 1980 a ředitel jeho architektonické sekce **Paolo Portoghesi** se v textu vydaném k této příležitosti odvolával právě i na Lyotardovy analýzy. Hovořil v něm o tom, že výstava spojila provizorně různorodé objekty, které se zrodily ze společného „pocitu nespokojenosti vztahujícího se k onomu souboru - zrovna tak různorodému -, který je označován jako moderna“. Portoghesiho text měl titul ***Přítomnost historie***, a pod tímž titulem byla pak na podzim roku 1981 prezentována výstava současné architektury i v Paříži, kde pak následujícího roku vyvolala repliku v podobě dvou výstav zdůrazňujících naopak přetrvávající význam tendencí charakteristických pro modernistické umění. Nuže, Lyotard sám je přesvědčen, že ani v „postmoderní situaci“ neztrácí svůj živý smysl tendence předválečné avantgardy, takže pro Jenckse je představitelem nikoli postmodernismu, nýbrž právě jen pozdního modernismu; k samotnému pojmu postmodernismu zůstává ostatně zdrženlivý, upozorňuje na různorodou názorovou směsici, která se za ním skrývá, a sama předpona, pomocí níž je toto pojmenování vytvořeno, opakuje podle něho jen ono problematické gesto definovat se pouhou opozicí k tomu, co bylo. Ve svých publikacích vztahujících se k této problematice podává analýzu nikoli snad postmodernismu, nýbrž oné postmoderní situace, jejíž podstatu vidí v tom, že ony „velké příběhy“, které měly postihovat smysl lidské historie obecně, ztratily svoji věrohodnost. A i když k těmto velkým příběhům, tak jak je chápe, patří všechny filosofie dějin, je samozřejmě, že v první řadě určuje povahu naší doby ztráta věrohodnosti příběhu o dějinách lidstva jako jeho postupném osvobození šířením osvěty a rozptýlením pověr, tak jak se zformoval, jako víra v pokrok, už v době osvícenství.

Uvažujeme-li tedy o tom, jak se postmoderní situace odráží v oblasti literatury i umění, je třeba neztrácet ze zřetele především rozdílné, ba přímo protikladné chápání postmoderního. Podle Lyotarda lze takto označovat určité tendence uvnitř avantgardy samotné, jejichž nejvýraznější příklad

vidí už v díle Jamese Joyce.¹²⁸ Zdá se, že tato mnohoznačnost označení „postmodernismus“ působí, že se s ním nesetkáváme příliš v literární kritice francouzské, časté je zato zřejmě v oblasti anglosaské. Způsob, jakým pojem postmodernismu pojímá v americké kritice Ihab Hasan,¹²⁹ jakožto dovršení těch tendencí modernismu samotného, které směřovaly k překonání totalizující racionality, je blízký právě postoji Lyotardovu.

Je tedy pochopitelné, že jako postmodernističtí autoři budou označováni i mnozí z těch, s jejichž jmény jsme se setkali už v předchozích kapitolách (vedle Joyce to bude například i García Márquez). A vágní mnohoznačnost tohoto pojmu dovoluje jen stěží definovat rysy, podle nichž by určité současné dílo mohlo být charakterizováno jako postmoderní. Bude k nim na jedné straně patřit ono přezkoumávání vyprávěcích postupů, jaké jsme viděli zejména v Joyceově Odysseovi, ale na druhé straně i obnovování role dějového napětí v románu, a samozřejmě i kritický pohled na představu pokroku, ať už v retrospektivě na dobu jejího největšího rozkvětu, kterou bylo minulé století, tak i v pohledu na její pozdější podoby.

Se všemi těmito rysy se setkáváme v díle **Johna Fowlese** (1926-2005), jednoho z nejúspěšnějších britských romanopisců sedmdesátých let, v souvislosti s ním si můžeme ozřejmit jednotlivé aspekty toho, co je označováno jako postmoderní. Jednotlivé rysy se neodhalují v každé z jeho knih, nýbrž spíše postupně v jejich sledu. Tak obnovený důraz na dějové napětí může být jistě ilustrován jeho prvním románem, který pod titulem **Sběratel** (*The Collector*) vyšel už roku 1963. Jde o thriller, jehož námětem je únos a věznění mladé dívky. Únoscem je bezvýrazný mladý úředník a vášnivý sběratel motýlů, který zbohatne díky fantasticky vysoké výhře v sazce, a tato změna dá zrodit se bizarnímu plánu: unese a vězní studentku malířské školy, kterou zpovzdálí obdivoval a od níž ho dělí rozdíl sociální i kulturní, a doufá, že když ji v jejím vězení zahrne vším, co jen si bude přát, dosáhne toho, aby ocenila jeho lásku: „Uvažoval jsem, že se s ní nikdy nemohu seznámit normálním způsobem, ale když bude u mě, pozná moje dobré stránky a všechno pochopí. Pořád jsem měl v hlavě, že to pochopí.“ O jeho úmyslech a myšlenkách se totiž čtenář dovídá z jeho vlastního vyprávění, které pak vystřídá deník uvězněné, aby se v závěru opět ujal slova on sám. Jestliže je vždy připraven brutálně zamezit každému pokusu o únik, ve všem ostatním se podřizuje její vůli a mezi oběma se postupně vyvine zvláštní vztah, kdy jsou občas s to škádlit se navzájem „skoro jako kamarádi“, jak říká dívka ve svém deníku, kde vysvětluje: „*Dělám to jednak proto, že jsem tak sama, jednak naschvál (ráda bych, aby se trochu uvolnil, což by bylo pro jeho vlastní dobro, a také by se třeba jednoho dne mohl dopustit*

¹²⁸ K Lyotardovu stanovisku se hlásí i Wolfgang Iser, když prohlašuje, že „postmoderna není anti-moderna, ale radikalizovaná moderna, která poznává, uznává a vítá pluralitu v její principiální podobě, jež pronikala už modernou“. Viz W. Iser, *Postmoderna - Pluralita jako etická a politická hodnota*, čes. překl. B. Horyny, nakladatelství KLP 1993.

¹²⁹ V knize *The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford U. P., 1971.

nějaké chyby), takže je v tom kus slabosti, prohnanosti i křesťanské lásky.“ Právě tato směsice duševních hnutí ji nakonec dovede dokonce k pokusu o erotické sblížení, který má ale katastrofální následky: u jejího platonického obdivovatele je s to jedinečně vystupňovat všechny jeho zábrany a zničit „všechno to romantické kouzlo“, které ji v jeho očích obestíralo, takže tu pro něho „zůstala jen tuctová ženská“. Vzápětí ovšem přichází závěrečná katastrofa, když vězněná dívka onemocní; třebaže ve vězniteli začínají znovu převládat hnutí lásky, a už už by jí byl přes všechno nebezpečí, které je s tím pro něho spojeno, přivolal lékaře, není s to se rozhodnout včas a jeho oběť umírá. Objevení jejího deníku, z kterého poznává marnost svých iluzí o její možné lásce k němu, dovrší pak jeho chorobné sklony, které si budou, jak se zdá z jeho závěrečných slov, hledat novou oběť, i když by to měl být tentokrát někdo průměrnější, koho by „mohl učít“. ¹³⁰

Sám titul románu naznačuje spojení, které je mezi šíleným projektem hrdiny a jeho sběratelskými sklony, a toto spojení vyvstává i v perspektivě jeho oběti: „*Je zkrátka sběratel. To ho tam umrtvuje,*“ uzavírá poté, co konstatovala: „*Chce mě prostě mít, můj zevnějšek, můj vzhled; ne moje city, moje myšlenky, ani mou duši, a dokonce ani mé tělo. Nic lidského.*“ Je pro něho jen „motýlem, kterého chtěl vždycky chytit“, a ostatně i on sám zdůvodňuje svůj hluboce nihilistický pohled na život v závěru slovy, že „jsme prostě hmyz, chvíli žijeme a pak umřeme, a tím to hasne“. Jestliže samo jméno vězněné dívky, Miranda, připomíná Shakespearovu Bouři, tato symbolická analogie se ještě zesiluje, když svému vězniteli dává jméno Kalibán. Ale ten se pro ni zároveň stává ztělesněním určité reality sociální, oné „zaslepenosti, pusté prázdnoty, staromódnosti a tvrdošíjné nepřizpůsobivosti“, té „přímo žárlivě opatrované předpojatosti, která se po Anglii tak rozbujela“ a která z ní činí právě „Kalibánovu Anglii“. On sám je jen „obětí (...) společenského zařazení do té hrozné opatrnické mezitřídy, která se snaží opičit po „těch lepších“, jak si Miranda zapisuje do svého deníku. Ostatně právě toto vědomí v ní vzbudilo iluzi, která ji podnítila k jejímu nešťastnému pokusu: „Asi bych ho opravdu měla políbit. A víc než to. Milovat ho. Aby se proměnil v Krásného prince.“ ¹³¹

I když však perspektiva, z které události vidí Miranda, je jakoby dotvrzována oním závěrem, který z ní činí tragickou oběť, a i když do jejích úvah autor promítl něco z vlastních názorů, nekryje se nicméně beze zbytku s jeho vlastní perspektivou. Nejenže její pokus překlenout velkodušným hnutím onen sociální a kulturní příkop mezi vlastním světem a světem „kalibánství“ obráží nakonec podcenění hloubky této přehrad, ale i kdyby místo tragického konce unikla ze svého vězení, nezdá se, že by její naivní víru v osvobodivou spontaneitu nečekaly jiné trpké zkoušky: naznačuje to i ona láska, která v ní v její odloučenosti zesílí a jejímž objektem je bohémský malíř, jehož egoistická bezohlednost i jistý sklon k pozérství naznačují určitou problematičnost její sebedůvěry. Tento autorův postoj zdá se

¹³⁰ J. Fowles, *Sběratel*, čes. překl. E. Hornátové, Odeon 1988, str. 20, 147, 113, 278.

¹³¹ Tamtéž, str. 169, 131, 276, 170, 169, 240.

ostatně potvrzovat i jeho román **Mág** (*The Magus*), který sice vyšel až roku 1966, ale který byl napsán ještě před Sběratelem. Jeho hrdina, který má některé autobiografické rysy, stává se obětí experimentu, který s ním provádí jakýsi tajuplný mulimilonář: obklopen herci, kteří podle „mágova“ scénáře opakovaně mění svoji totožnost, má dojít k přesvědčení, že každý člověk je jen hercem, že „nikdo z nás není tím, čím skutečně jsme“ a že rozdíl mezi předstíráním a realitou je vždy jen relativní. A smyslem tohoto „metafyzického divadla“, které jako by bylo takto jakousi obdobou věznění Mirandina, má být podle autorových slov z úvodu k přepracovanému vydání knihy zničit lidské iluze o „absolutním vědění a absolutní moci“, v jejichž rozptýlení Fowles vidí „navýsost humanistický cíl“.¹³²

Není právě taková deziluze nakonec i výsledkem oné kruté hry, kterou v románu **Francouzova milenka** (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) sehraje Sára se svým mužským partnerem, kterým je viktoriánský džentlmen Charles Smithson? Lži, kterými ho opřede, aby získala jeho lásku - k nim patří právě i to, že svým vyprávěním stvrzuje nepravdivou pověst o svém svedení francouzským poručíkem, která kolem ní vytvořila v maloměstském prostředí jakousi skandální auru -, rozvrátí jeho sebejistotu osvíceného stoupence Darwinova učení. Chce si tím jen stvrdit, že „v jiném světě, v jiné době“ by se byla mohla stát jeho ženou, a jak říká, neví, jakou roli při tom hrál pocit nespravedlnosti, nebo dokonce závist.¹³³ Když pak kvůli své lásce k ní Smithson zruší zasnoubení s dívkou své společenské vrstvy a ocitne se tak v konfliktu s mravním kodexem své doby, Sára, které se mezitím podařilo vymanit se ze svého závislého postavení, nakonec odmítá provdat se za něho, třebaže s ním má dítě: celá tato historie byla pro ni jen cestou k vlastní svobodě. Takové je alespoň vyústění, které autor rozvíjí poté, co předtím nabídl vyústění šťastnější, neboť předkládá čtenáři opakovaně možné varianty svého příběhu: mezi nimi byla už předtím varianta, podle níž Charles dal před Sárrou přednost sňatku se svou snoubenkou, prezentovaná ovšem jen jako součást jeho vlastních myšlenek. Zdvojení možného závěru je tu naproti tomu zdůvodňováno tím, že „je zbytečné dávat najevo optimismus či pesimismus“, pokud jde o hodnocení onoho vývoje, který nás dělí od onoho roku 1867, do něhož je situován děj románu, když „všichni víme, co se od té doby stalo“; a jediným způsobem, jak se neúčastnit zápasu, do kterého se jeho hrdina pustil s názory své doby, „je ukázat jeho dva možné výsledky“.¹³⁴ I když autor předstírá, že pořadí, které druhé variantě dává díky „tyranii poslední kapitoly“ zdání verze „skutečné“, je výsledkem pouhé náhody, zdá se, že zdvojení závěru je především hrou s čtenářovým očekáváním „šťastného“ konce a jen zdůrazňuje krutost oné hry, jejíž obětí se stal viktoriánský hrdina. „Pátral v jejích očích po nějakém důkazu jejích skutečných úmyslů a nacházel jenom ducha hotového obětovat všechno kromě sebe sama - obětovat pravdu, cit, snad i

¹³² Cituje M. Hilský, *Současný britský román*, H&H 1992, str. 69.

¹³³ J. Fowles, *Francouzova milenka*, čes. překl. H. Žantovské, Mladá fronta 1976, str. 306-307.

¹³⁴ Tamtéž, str. 349.

ženský stud, jen aby si zachoval svou samostatnost," říká se v druhé variantě závěru o Charlesovi. A je mu dáno pochopit svoji skutečnou převahu nad ní, která nespočívá v rodu nebo bohatství, nýbrž ve „schopnosti dávat“, zatímco ona „uměla dávat, jen aby vlastnila“.¹³⁵ Už předtím byl tento viktoriánský džentlmen prezentován jako pomíjivá forma, v níž našla dočasný výraz určitá nesmrtelná podstata, která se projevovala právě tak už v středověkém rytíři, jako se projevuje i v současném vědci, neboť „každá kultura, ať už nedemokratická či rovnostářská, potřebuje určitou skupinu eticky citlivých lidí, schopných kriticky zkoumat vlastní jednání a vázaných určitými společenskými pravidly“. A je příznačné, že právě jako představitel této nesmrtelné podstaty je Charles charakterizován jako „člověk, který bojuje, aby překonal historii“.¹³⁶

Pro konfrontaci konvencí viktoriánské doby a rozporů její morálky se zvyklostmi a rozpory doby naší vytváří toto hledisko jakýsi ironický nadhled. I pokud jde o sexuální morálku: autor prohlašuje za mylný úsudek, „že viktoriáni žili v nějakém sexuálním útlumu“, a přestože se Angličanům v současnosti „předkládá sex dnem i nocí“, soudí, že jejich předkové z časů královny Viktorie se jím zaměstnávali „ve skutečnosti více než my“, a rozdíl je nakonec jen, „ve slovníku, v názornosti metafor“.¹³⁷ Stejně problematický je i dojem, jaký vyvolávají sociální rozdíly, a Charlese samotného při myšlence na své „aristokratické zábrany“ napadá „překvapující teorie“, že „nižší vrstvy jsou potajmu šťastnější než vyšší“.¹³⁸ Tím vším je v podstatě zproblematizována i ona utěšující představa pokroku, která by přítomné době měla zajistit při srovnávání přednost, a právě tímto aspektem se do Fowlesova románového díla promítá postmoderní situace. Ale je zároveň zjevné, že jednotlivé postupy, jež se v jeho knihách uplatňují, mají své obdoby u spisovatelů, kterými jsme se zabývali v předchozích kapitolách. S většinou z nich - včetně využití určitých prvků triviální literatury - jsme se mohli setkat například u **Maxe Frische**; ničím zcela novým není ani vřazení dokumentárního materiálu do románového textu, v němž se děj stává jakoby ilustrací úvah o rozdílech i podobnostech společností, které od sebe dělí interval jednoho století.

Přibližně ve stejné době jako první knihy Fowlesovy se ve Francii dostalo velkého čtenářského ohlasu románu **Král duchů** (*Le Roi des Aulnes*, 1970) **Michela Tourniera** (1924-2016), který původně jako Fowles - a ve vědomé opozici vůči francouzskému „novému románu“ - obnovuje roli příběhu a dějového napětí v románové konstrukci. Dalším společným rysem s Fowlesovým *Sběratelem* je tu monstrózní povaha ústředního hrdiny, onoho Abela Tiffaugese, který je zároveň obrem-lidožroutem i dobrotivým obrem-ochráncem a v této své dvojznačnosti je podobně jako „Kalibán“ anglického

¹³⁵ Tamtéž, str. 400.

¹³⁶ Tamtéž, str. 257.

¹³⁷ Tamtéž, str. 233.

¹³⁸ Tamtéž, str. 254-255.

romanopisce nositelem symbolickým významů. Tato role symbolična je tu dokonce natolik vystupňována, že proměňuje příběh v jakýsi mýtus, jak ostatně zdůrazňuje i titul shodný s názvem Goethovy balady („olšovský král“, jak zní doslovný překlad tohoto titulu, je právě oním Erlikönigem, který u Goetha vábí v smrt nemocné dítě), a že mytologické a symbolické funkce jsou tu podřízeny všem peripetie děje. Této roli symboliky dostává se výslovné formulace v deníku Abela Tiffaugese, který tvoří první část románu: „Všechno je znamení,“ píše v něm. „Jenomže je zapotřebí ostrého světla nebo pronikavého výkřiku. Aby protrhly naši krátkozrakost nebo hluchotu.“ A jestliže jeho dětský přítel a ochránce, na kterého v tomto deníku vzpomíná, se mohl se svou obezitou a žravostí jevit jako „obludná, geniální, pohádková bytost“, za tím vším se skrývala „skrytá podoba“, kterou Abel označuje jako „znamení a dešifrování znamení“.¹³⁹

A také u Tourniera nacházíme odraz onoho selhání víry v pokrok, které charakterizuje postmoderní situaci: „Pro naši dobu je velice příznačné, že pokrok se odvíjí pozpátku,“ zapisuje si Abel Tiffauges v souvislosti s použitím dřevoplynu k pohonu aut. „Za chvíli nám předvedou jako poslední výkřik techniky motor, který pojede výhradně na seno. A nakonec objeví s nadšením koňský potah.“ Děj románu se začíná totiž rozvíjet v době, kdy se schyluje k válce a kdy v Německu je už několik let u díla ona „zhoubná inverze“, nacházející svůj výraz v heslu „raději děla než máslo“, jehož význam Abel překládá slovy: „radši nenávisť než lásku“. Právě v obludné lidožroutské mašinérii nacistického režimu se může nakonec i on - člověk, který od počátku neočekává od lidské společnosti „nic jiného než zlo“ - sám dočasně změnit v onoho obra-lidožrouta, který představuje negativní aspekt jeho symbolické role: když v službách této mašinérie opatřuje únosy dětí nový dorost pro esesáckou školu.¹⁴⁰

V této části románu se tak jako ve Fowlesově *Francouzově milence* uplatní i jiný rys charakteristický pro nejúspěšnější romány poslední doby, rys, s kterým jsme se ostatně také setkali už dřív: je jím zapojení dokumentárního materiálu do struktury díla. Šílenství, v které vyúsťuje platonická pedofilie Tiffaugesova a které díky jeho přesvědčení „o svém osudovém spojení s během světa“ vytváří jakýsi paranoidní systém, v němž všechno nabývá symbolického smyslu, je tu konfrontováno s onou „vládou věčného návratu“, charakterizující mytologii vlastní hitlerovskému režimu. A tak když se Tiffauges jako francouzský zajatec ocitá na půdě východního Pruska, kde najde uplatnění v esesácké škole zprvu jako řidič auta a posléze jako opatrovatel nového dorostu pro tuto školu, má dojem, že stojí „neustále tváří v tvář nějaké skutečnosti plné znamení“. „Pravda je, že Třetí říše je od samého začátku produktem symbolů, a ony samy že řídí suverénně tu velkou hru,“ říká mu představitel staré pruské aristokracie, který je nominálním „velitelem“ esesácké školy zřízené na jeho hradě až do okamžiku, kdy se ocitne mezi těmi, kdo jsou likvidováni pro svoje spojení s původci atentátu na

¹³⁹ M. Tournier, *Král duchů*, čes. překl. Dr. Janderové, Odeon 1988, str. 14, 28, 31.

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 75.

Hitlera. Je totiž přesvědčen o apokalyptické povaze tohoto rozbudění symbolů, kdy se symbol osamostatňuje a „uniká symbolizované věci“, kdy „pozře, co symbolizuje“, a z nasycení symboly už nic nesymbolizujícími „se rodí konec světa“. Toť ona zhoubná inverze, díky níž se „z neseného znamení stává znamení nesoucí“, jako když ten, kdo nese kříž, se mění v ukřižovaného. Když Tiffauges přihlíží tomu, jak při slavení letního slunovratu děti proskakují plameny ohně, uvědomuje si ostatně, že tento obřad „je zcela jasné ďábelské přivolávání vraždění neviňátek, k němuž kráčíme se zpěvem na rtech“; a roli nástroje osudového dění, s nímž se cítí spjat bytostným určením, přijímá s jasným vědomím o jeho smrtícím smyslu.¹⁴¹

Teprve v závěru románu dochází k zvratu, který oproti oné zhoubné inverzi představuje inverzi blahodárnou a která tohoto obra-lidožrouta proměňuje v obra-zachránce, v onoho „koně izraelského“, odnášejícího na svých ramenou židovské dítě, které předtím našel v bezvědomí v příkopu silnice, po níž byli odváděni vězni koncentračního tábora. Zdá se ostatně, že i tím jen dovršuje ono pozření nositele symbolu symbolem samotným, neboť cesta, kterou ho dítě směřuje, aby se vyhnuli přijíždějícím tankům, vede do bažin: „Musel teď vynakládat nadlidské úsilí, aby zmáhal ten lepkavý odpor, který mu mačkal břicho a hrud', ale vytrvával - věděl, že je to tak dobře,“ čteme v závěru knihy. „Když zvedl naposled hlavu k Efraimovi, neviděl už nic, jen zlatou šesticípou hvězdou, která pomalu kroužila v černém nebi.“¹⁴²

Obnovení role dějového napětí v románu je příznačné i pro román **Jméno růže** (*Il nome della rosa*), kterým v roce 1980 vstoupil na pole beletrie sémiolog a analytik středověké estetiky **Umberto Eco** (1932-2016). Vyprávění je prezentováno v úvodu jako volné přetlumočení fiktivních pamětí mnicha čtrnáctého století a do středověku situuje detektivní příběh, v němž učený františkán Vilém z Baskervillu odhaluje tajemství záhadných zločinů v italském benediktinském klášteře. Tento středověký Sherlock Holmes, pojímající své dedukce jako luštění znaků, je provázen benediktinským novicem rakouského původu, kterému takto připadá role, jakou v Doylových románech zastává Watson. Právě on je také vypravěčem celého příběhu, který autor reprodukuje „jen pro radost z vyprávění“. Jestliže totiž v okamžiku fiktivního objevu rukopisných pamětí v roce 1968 „vládlo přesvědčení, že se má psát proto, aby se ovlivnila přítomnost a změnil svět“, během následujícího desetiletí se situace literatury zcela změnila: „...literát (jemuž byla navracena jeho vysoká důstojnost),“ prohlašuje autor se zřetelnou ironií, „může dnes psát jen proto, že ho to těší.“¹⁴³

V benediktinském klášteře, kde rozvíjí své pátrání, se Vilém ocitl ovšem z jiných důvodů: má se v něm uskutečnit schůzka, na níž by byly vyřešeny konflikty mezi papežskou kurií a těmi představiteli

¹⁴¹ Tamtéž, str. 326, 290, 285, 328-329, 342, 309.

¹⁴² Tamtéž, str. 398.

¹⁴³ U. Eco, *Jméno růže*, čes. překl. Zd. Frýborta, Odeon 1988, str. 11.

františkánského řádu, kteří trvají na jeho původní chudobě: konflikty, které dostávají podobu věroučného sporu o tom, zda Kristus a apoštolové neměli žádný majetek osobní ani společný - názor zastávaný těmi z františkánů, kteří jsou označováni jako spirituální bratři. Spor je přitom vyostřován tím, že některé z nejradikálnějších názorů zastánců chudoby vyústily nedlouho předtím i v krvavá lidová povstání a že kritika moci a bohatství církve vyhovuje i záměrům císaře (jehož stanovisko má na chystaném jednání zastupovat právě Vilém). A tak i když autor v úvodu prohlašuje, že příběh, který se chystá vyprávět, je „svrchovaně zbaven vztahu k naší době“ a „bezčasově cizí našim nadějím a našim jistotám“, ¹⁴⁴ jeho situování do období, v němž dochází k rozkladu středověkého řádu a jeho jistot, má zjevně umožnit i určité analogie se současností. Patří k nim i analogie s revolučními iluzemi našeho století: „My jsme chtěli lepší svět, svět v míru a v přátelství, v němž by bylo štěstí pro všechny, chtěli jsme zničit válku, kterou jste vy svou hrabivostí vnesli do světa, a vy nám chcete vyčítat, že jsme v našem boji za spravedlnost a štěstí prolili trochu krve?“ prohlašuje tu odhalený stoupenec kacířského hnutí fra Dolcina, které vyústilo v povstání z roku 1307. Jestliže museli „zabít nevinné“, aby mohli pobít co nejdříve všechny, kdo tomuto „lepšímu světu“ stojí v cestě, bylo tomu tak proto, že „času bylo už málo“. ¹⁴⁵ A Vilém, který vidí v tomto postoji jakousi chorobnou formu „čistoty“, prohlašuje, že právě čistota, ať jakákoli, mu nahání strach, a že to, co ho na ní nejvíc děsí, je spěch, s jakým chce prosadit svoji vládu. On sám jako stoupenec idejí Rogera Bacona je tu ovšem jakýmsi předchůdcem osvícenecké víry v pokrok: „Jsme trpaslíci,“ prohlašuje, „stojíme ale obrům na ramenou a při veškeré naší neopatrnosti nakoukneme občas za obzor dál, než to dokázali sami.“ ¹⁴⁶ Ale tato víra v pokrok je u něho korigována skepsí a poznáním, že neexistuje jediný vysvětlující princip, jak to konstatuje po odhalení záhadných vražd a úmrtí, za nimiž mylně hledal jediný plán, zatímco ve skutečnosti se pachatelé „počáteční plán vymkl z rukou a započala řada příčin a spolupříčin a příčin navzájem si odporujících, které už postupovaly na vlastní pěst a vytvářely vztahy, které už nezávisely na žádném plánu“. Dochází posléze k přesvědčení, že se „choval jako tvrdohlavec“, když šel za zdáním řádu, zatímco „přece měl vědět, že ve světě žádný řád není“. Tak jako není ani žádná definitivní pravda, neboť „jediné pravdy, které k něčemu jsou, jsou nástroje, které je třeba po použití odhodit“. Jestliže na počátku všech těch zločinů, které se snažil vypátrat, byla chorobná představa starého mnicha, že musí zabránit přístupu k těm spisům v klášterní knihovně, které by mohly zlehčovat onu strnulou vážnost, jakou se vyznačuje jeho fanatismus, to, k čemu dospívá Vilém, je právě hodnocení smíchu jako léku na všechny fanatismy: „A možná že úkolem toho, kdo miluje lidi,“ prohlašuje poté, co požár knihovny zničil i rukopis Aristotelovy knihy o komedii, „je přivést je k tomu,

¹⁴⁴ Tamtéž.

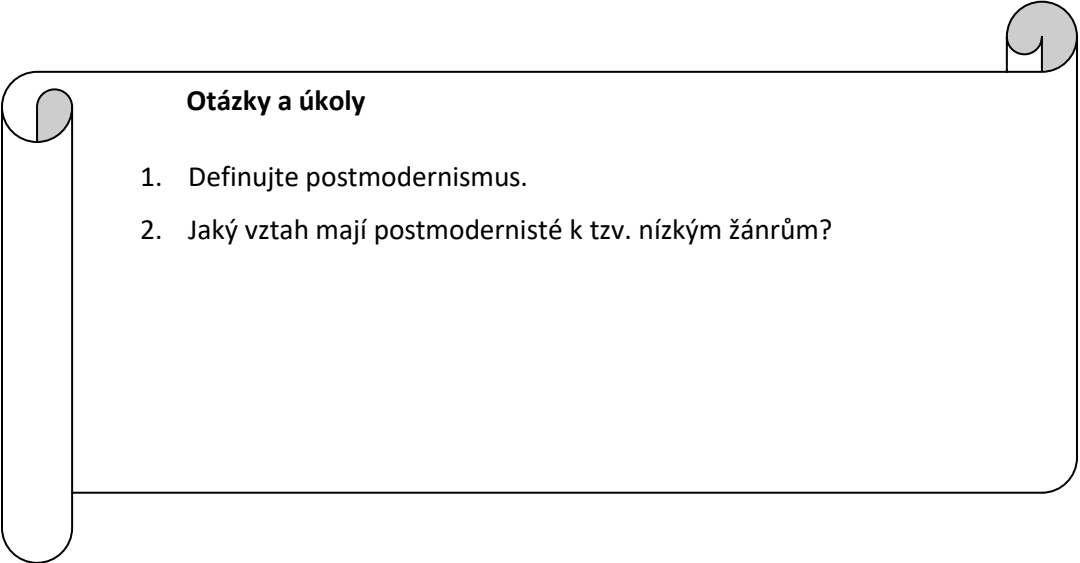
¹⁴⁵ Tamtéž, str. 374.

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 88.

*aby se smáli pravdě, přivést pravdu k tomu, aby se smála, protože jediná pravda je umět se osvobodit od chorobné vášně k pravdě.*¹⁴⁷

(podle J. Pechara: Postmoderní situace in: Dvacáté století v zrcadle literatury, Praha 1999)

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 475, 474.



Otázky a úkoly

1. Definujte postmodernismus.
2. Jaký vztah mají postmodernisté k tzv. nízkým žánrům?

1. Jako postmoderna nebo postmodernismus je označován proud myšlení a umění poslední třetiny 20. stol. Z hlediska uměleckého vývoje má být postmodernismus něčím, co přichází po modernismu - je to tedy směr, který se vůči modernismu vymezuje. Definice postmodernismu se různí, nesporné ve všech ohledech ale je, že vyznává radikální pluralitu, mnohvrstevnatost, významovou otevřenost. Důraz kladen na samotný proces tvorby než na konečné dílo.
2. Rozdělení na žánry vysoké a nízké v postmodernismu mizí. Žánry dříve považované za pokleslé se naopak dostávají do centra pozornosti (detektivka - Jméno růže, thriller - Sběratel, komiks - Tajemný plamen královny Loany).