

Soubor esejů k maturitní zkoušce

Jakub Michálek

1. května 2008



Aniž bych nad tím nějak zvlášť uvažoval, sotva jsem zaslechl volání hrdličky a zvuk tekoucí vody, obestřel jsem je aktem ideální interpretace a oddálil je tak od sebe: slyšel jsem je jako vzdálené.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: Meditace o Quijotovi, str. 32

Musím počítat s tím, že na tomto místě zasvěceném smyslu vyvolá pochybnosti samotný název této sbírky. Uznávám, že k maturitní přípravě mnoho nepřispějí, a proto přívlastek nemá význam účelový, ale časový. Eseje se týkají maturitních otázek (čemuž odpovídá někdy i odrážkový styl) a kopírují jejich řazení.

Obsah

| | |
|---|----|
| 1 Román jako dějinný parazit | 3 |
| 2 Vývoj ruské povídky | 4 |
| 3 Šostakovičem zhudebněná poezie | 6 |
| 4 Tragický pohled na skutečnost | 8 |
| 5 Intimní Faust v literatuře, filmu a hudbě | 10 |
| 6 Hrdina a antihrdina | 12 |
| 7 Topologie prostoročasu | 14 |
| 8 Křesťanský, osvícenský a moderní vypravěč | 16 |
| 9 Spisek o Písmu | 19 |
| 10 Dějiny mýtu a mýtus dějin | 21 |
| 11 O géniích | 23 |
| 12 Náš středoevropský problém | 25 |
| 13 Postmoderna: Kde zítra znamená včera | 27 |
| 14 Barok a jeho ohlasy | 28 |
| 15 Deus caritas est | 30 |
| 17 Tělesnost | 31 |
| 18 Sen: skutečnost či přelud? | 33 |
| 19 Petrohrad hrdinou? Neblázněte! | 35 |
| 22 Fikce čtená jako život, život čtený jako fikce | 36 |
| 23 Od normy k experimentu | 38 |
| 24 Socialistický kreténismus | 40 |
| 25 Triviální žánry, detektivka a její přesahy | 42 |

1 Román jako dějinný parazit

Pro začátek se musíme spokojit s výčtem několika základních románů: Cervantesův *Don Quijote*, Dostojevského *Bratři Karamazovi*, Joycův *Odysseus*, Sartrova *Nevolnost*. Dobově, tematicky i místně rozdílné knihy poslouží za lokální báze naší konfigurační variety. K významu slova *román* se dostaneme teprve na základě jejich rozboru a prozatím věrme, že lze takový úkol vůbec splnit.

Cervantesův *Don Quijote* se obvykle považuje za jeden z prvních románů. Hlavním tématem se stává vztah mezi skutečností a přeludem, popř. tragická vrženost člověka do prázdného světa bez samozřejmého ideálu. To se projevuje návazností *Dona Quijota* na rytířské romány, které převrací. Vidíme tedy sekundární charakter románu; román nikdy nemůže sloužit jako konstitutivní prvek, ale musí parazitovat. Románový parazit vzniká teprve v návaznosti na nějakou danost: U *Dona Quijota* ji představuje křesťanství, v moderně věda a jistota racionalismu, v postmoderně média a kolektivní reprezentace skutečnosti; bez socialistického patosu by nějaký Kundera vůbec nedával smysl. *Dona Quijota* dále vidíme jako mimořádně komplexní literární dílo: Uvědomujeme si komplementaritu postav, navracející se motivy Dulciney, Montesínovy jeskyně, zkrátka nacházíme se v autonomním světě. Navíc se konečně setkáváme s obrazem autora; vždyť tento autor si bedlivě střeží vlastní román před „ubohými a falešnými“ padělkami jiných, byť si třeba mohli koupit stejné arabské zápisky. Pochopitelně se nesmíme nechat zmást tím, že bychom takového autora sjednotili se Cervantesem, takže vypravěč a obraz autora přinášejí románu další vrstvu.

Složitou kompozici mají i Dostojevského *Bratři Karamazovi*, protože se klenou nad příběhy tří vyhraněných typů: zbrklého Míti, racionálního Ivana a mystického Aljoši. Společný děj každého konfrontuje s okamžitým popřením jejich přesvědčení (nesvobodný život vězně, ďábel, Zosimova smrt). Román se dále rozštěpuje a neobsahuje už jediného hrdinu jako u *Dona Quijota*, ale staví proti sobě tři opačné světonázory, od nichž očekává teatrální konfrontaci: prapůvodní instinktivní tělesnost Míti (svobodná vůle), vědecký názor Ivana (rozum) a křesťanská dogmata Aljoši (víra). Čtenář cítí, že román přesahuje děj, může ho považovat za filozofické tázání, které ovšem přijímá formu vyprávění, aby čtenáře bavilo. Román prakticky neumožňuje totální uchopení, protože nabývá obrovské délky, v níž jednotliviny zanikají. Připouští pouze obecné uchopení, a nechává tak prostor pro tematizaci čtenářova zapomínání a vnímání textu vůbec. Co tedy Dostojevského román sděluje? Z oblíbené části Velký inkvizitor usuzují, že román zdůrazňuje nutnost vlastního rozhodnutí, za něž nesu odpovědnost. Nemohu přijmout utopickou vizi Velkého inkvizitora, který převezme břemeno rozhodování za všechny, protože tím by se problém zmenšil jen početně, nikoliv věcně. Tři různé cesty předkládají volnému čtenáři různé perspektivy, jak číst román a život. Vztaženost románu ke čtenáři potvrzuje konečně závěrečná promluva u kamene, která přenáší „velký“ svět otcovraždy do osobního přirozeného světa, a čtenáře tak definitivně vtahuje do románu.

Parazitní charakter (u Dostojevského upozaděný na inscenaci hry světonázorů) se naplno projevuje v Joycův *Odysseovi*. Kompozice zde bytní, navazující epizody *Dona Quijota* se mění na stylisticky sevřené, osamocené ostrovy. Román se nám staví v celé své majestátnosti, avšak tato pýcha věští brzký pád. Joyce se de facto pokouší o literární sumu; podobně jako v Aquinova *Teologická suma* shrnovala a vysvětlovala křesťanskou nauku, tak Joyce předkládá soubor literárních žánrů (vyprávění, vnitřní monolog, drama, ...). Podoben Aquinovi do

svého románu vkládá i řadu vlastních myšlenek, takže román se stává zpytováním sebe sama. Klíčovou otázkou hraje vědomí vypravěče, které patří k samotné esenci románu. Opět se nám vynořuje spor o univerzálie v podobě pravdivého románu o světě (realismus). Román má proto podstatný vztah k filosofii, což vidíme také na stejné době vzniku románu a novověké filosofie. *Odyseem* získává román svoje elitní postavení, k němuž přispívá i jistá moderní nečitelnost. Pokud jsem zdůrazňoval u *Dona Quijota* autorství, u Joyce tento prvek vyniká i bez mého důrazu: K autorovi odkazuje jak místní ukotvení v Dublinu, tak používání neologismů, tak poprask kolem publikace *Odysea* ve Spojených státech. Pokud jsem zdůrazňoval u *Bratří Karamazových* pluralitu pohledů, u Joyce bychom se bez ní dostali do okamžitého sporu. Protože román se soustřeďuje na narativní bohatost okamžiku (trvá necelý den), musí ho občas popisovat i rozporuplně, z hlediska místního (různé postavy) i časového. José Ortega y Gasset dokonce považuje přítomnost za vymezující znak románu. Moderní román, dá se říci, se snaží zaznamenat pravdu okamžiku (v opozici k trvalé pravdě, jíž se nezabývá) a zároveň varuje čtenáře před tím, aby nečetli moc rychle... Obsahově ho lze řadit k fenomenologii, která vyšetřuje vztah mezi vědomím a skutečností.

V tradici filosofického románu pokračuje i Sartre v *Nevolnosti*; rovněž popisuje z hlediska vyhraněného subjektu, ačkoliv postrádá složitou kompozici *Odysea*. Narodil od něj také úplně rezignuje na pravdu; pouze se dostává hlouběji a hlouběji k nicotě. Pokud má mít filosofie blízko k rozumu, pak Roquentin odpovídá úplně travestii rozumu. Nejprve si stanoví, že se nutně musí „vyvarovat, aby nevkádal zvláštní tam, kde není“ a později nedělá nic jiného. Lze se na Roquentina dívat jako na člověka zakoušejícího zklamání ze slibů fenomenologie, který dospívá k extrémnímu nominalismu. Navíc vyrůstá čtením disproporce mezi tezí, že nic vlastně neexistuje a faktem, že trávíme čas čtením a na stolku leží kniha. Sartrova tvorba odpovídá postmoderně také relativní krátkostí.

Sartrův román lze číst alespoň dvěma způsoby: Bud' přímo, nebo jako dovedení ad absurdum tzv. existenciální filosofie. Neurčitost však nepostačuje k vymezení románu! Už křesťanská věrouka musela řešit problém, že Bible neodpovídá na úplně každou otázku. Ve *Vyznání*, středověkém ekvivalentu elitního románu, svatý Augustin zkoumá stejnou otázku a dospívá k mnohosti interpretací Bible. Román považují z dějinného hlediska za dočasný zjev stejně jako národy. Román můžeme vhodněji vymezit jako zachycení dějinného pohybu, protože jsme seznali, že kritérium plurality pravdy nepostačuje, zatímco *Teologická suma* charakterizuje středověký způsob myšlení vhodně. Román vymezují jako jeden z vrcholných dějinných projevů myšlicího – meditujícího, filosofujícího – člověka.

2 Vývoj ruské povídky

Povídka, kterou známe dnes, se vyvinula z Boccacciova *Dekameronu*, ale také se podobá žánrům legendy a bajky, popř. kázání. Povídka se odlišuje od románu tím, že se snaží zachytit pouze jeden aspekt života. (Román se dle mého soudu snaží zachytit život jako takový; skutečných románů máme sice málo, ale právě ony nás zajímají.) Definice dalších formálních požadavků už přináší problémy: Povídka bývá kratší než román, ale delší než třeba epigram, glosa, lze ji naplnit prózou i veršem (poema), může být zábavná i vážná. Ačkoliv se má často za to, že *přírný* příběh povídky zakončuje překvapivé vyústění, lze najít i povídky

bez pointy. Naopak lze upozornit na to, že čtení povídky umožňuje nahlédnout text jako celek, což se u románu podaří těžko. Ve vztahu k románu se ještě sluší poznamenat, že mnoho románu se sestává z povídek, které na sebe volně navazují (např. *Život – návod k použití* nebo *Švejk*).

Dále soustředím svou pozornost na vývoj povídky v Rusku. Aby se neřadili k „nízke“ próze, používají spisovatelé pro kratší celky (výše vymezené jako povídky) veršů, stejně jako kdysi Chaucer. Puškina se tento problém dotýká, vždyť povídku *Měděný jezdec* píše veršovaně (poema) a v Bělkinových povídkách se zase uchyluje k vydavatelské předmluvě. Tvrdí, že je napsal jakýsi Bělkin, a on je pouze našel, když s nimi Bělkin vytapetoval svůj příbytek. Pokus o autenticitu a zároveň distancování se od prozaického experimentu už v takovém případě působí spíše jako hra. Tak jako tak si Puškin netroufá napsat povídku samotnou, která by se neopírala o různé berličky. K nápaditosti povídek toho nelze mnoho říci, protože se jedná o spíše banální zápletky z ruského života a mám za to, že autor to také věděl, a proto oddělil povídkové dílo od veršovaného *Oněgina*. Různá překroucení společenských okolností působí v povídkách vtipně, například slečna „vysouvá“ nožku zpod sukně nebo se hovoří o anglických vychovatelích. Puškinova tvorba má především normativní charakter jako v Anglii Shakespeare. Poema „Měděný jezdec“ podle mě *Bělkinovy povídky* překonává, neboť se v ní zajímavě pracuje s žánrem ódy, která se postupně obrací v svůj opak.

Během Puškinova života však publikoval Gogol *Petrohradské povídky*, které považují za stěžejní ve vývoji žánru povídky. Musím přiznat, že po čtyřech letech mi i začíná docházet Gogolova lehoučká ironie: Ptá-li se v „Plášti“ Akakij Akakijevič Botičkin svých spolupracovníků: „Proč mi ubližujete? Vždyť jsem váš bližní,“ následuje lehký úsměšek na kost mrazivý pocit. Právě v *Petrohradských povídkách* se mi zdá, že se vyhoupla povídka mezi prestižní žánry, neboť už na uvedeném příkladu poznáváme paralelu s tragédií; témata ireálna a snu, banality a absurdity života pod *pláštěm* Petrohradských povídek plně rezonují, byť by je překrývala jemná groteska. Zajímavě se jeví i z formálního hlediska: Autor se v „Nose“ na čtenáře docela vykašle, příběh se ztratí v mlhách a on přechází k jinému tématu (na to navazuje Charms). Příběh zkrátka není jednotný podle rigidní definice výše, ale může volně přecházet mezi jednotlivými postavami bez ohledu na vztah mezi nimi. Formální inovace najdeme především v „Bláznových zápiscích“, v nichž si španělský král zaznamenává do deníku pozorování okolí, především psů. Na *Petrohradských povídkách* se také ukazuje, jak často sklouzává literární interpretace k označení za kritiku sociálních poměrů nebo carského byrokratismu. S povídkou přichází interpretační náročnost nového druhu, protože vyžaduje od čtenáře doplnění prázdných míst.

Vzhledem k oslnivému vzoru Puškina a Gogola se nabízí otázka: co dál? Pochybnost o vlastní tvorbě se naplno projevuje především u neoficiálních tvůrců v Sovětském svazu. Pokud Puškin ve svých povídkách potřeboval tak vznosný jazyk pro vystrčenou nožku, jak se má proboha psát o nepoměrně naléhavější realitě socialismu – do očí bijící absurditě zatýkání a koncentračních táborů? Jedním východiskem se může stát projev v rámci oficiální socialistického realismu; tak píše například Solženicyn povídku „Ve vyšším zájmu“. Prostě popisuje, jak si děti opravili školu, kterou zabralo ministerstvo pro vlastní účely. Taková tvorba mě neuspokojuje; na jazyku zůstává pachut'. Opravdu popisuje ty problémy, které prožíváme? Mnohem příměji na mne působí povídky Daniila Charmse. Absurditou jistě navazuje na Gogolovy „Bláznovy zápisky“, ale redukuje formu

na samé minimum, takže povídka se proti románu značně vyhraňuje. Pocit vyčerpanosti literatury se projevuje v narážkách na puškinovskou tradici (vtipy), ale hlavně v cykličnosti povídek („Souvislost“), neúspěšných nábězích na vyprávění, redukci děje („Symfonie č. 2“) a recyklaci socialistických klišé. Naproti tomu v denících se nám Charms představuje jako člověk sevřený existenciálními problémy, takže povídky mají i funkci potěšit zbědované.

Nejpřesvědčivější výpověď o okolnostech sovětského teroru podávají Šalamovovy *Kolymské povídky*. Jak píše Sarrautová, v čase jejich psaní získávala autobiografická literatura na oblibě, protože skutečnost působila bezprostředněji než literární fikce (s mnohdy ideologickým zabarvením). Šalamov si moc literatury jako konstruktů uvědomuje, a proto se k svému spisovatelství vyjadřuje skepticky. Tím vystupuje z řady tehdejších spisovatelů, kteří na sebe pohlíželi jako na svědomí národa. Proti tomu klade jeho vypravěč ryzí popisnost, kterou pouze dokreslují úvahy o člověku, který přežil díky fyzické schopnosti, nikoliv díky literatuře. Zajímavé podobenství se nám nabízí s převyprávěním (cancáním) románů, čímž si mohli vězni vydělat kus chleba. Krásná literatura má cenu žvance, estetika námi ctěná je chvilkovým preludem. Typické snížení k ději, které zasáhlo i Západ v tomtéž čase, tak paradoxně vykresluje i sovětské Rusko, čímž se odhaluje i základní slabina režimního pisálkovství: Nejenom, že přežívá v jakémsi dvourozměrném světě jasných významů, ale navíc ani není schopné nabídnout kvalitní dobrodružnou zápletku.

3 Šostakovičem zhudebněná poezie

Nemusím dlouze dokazovat fakt, že hudba naprosto přirozeně patří k poesii. Navštědčují tomu podobná kritéria rytmu a intonace, a konečně i největší básník – Homér – přednášel své verše s lyrou v ruce. Dmitrij D. Šostakovič napsal mnoho vokálních skladeb, ať už na slova Puškina, Lermontova a jiných velkých ruských básníků, tak na objednávku komunistické strany. V pozdním věku se vrátil k obecnější reflexi života, v jejímž rámci zhudebnil poesii Jevgenije Jevtušenka v 13. symfonii „Babij jar“, několika básníků včetně Rilkeho ve 14. symfonii nebo v zhudebněných Šesti básních Mariny Cvětajevové. Právě tuto pozdní tvorbu bych chtěl použít k charakteristice ruské poesie v období Sovětského svazu, nikoliv však oficiálního socialistického realismu. Jak Šostakoviče, tak Jevtušenka a obě básnířky z počátku režim podporoval, ale později se ocitli v izolaci, neboť jejich tvorba vybočovala z Gorkého vymezení nového umění a byla nesmyslně označována za formalistickou. Na druhou stranu se občas dočkali různých ocenění a požívali velké popularity. V Sovětském svazu totiž nešlo pěstovat intimní poesii bez politického angažmá, každé umění vykazovalo ambivalenci. Znamená to, že básník nebo skladatel se stylizoval do národní pochodně, příliš nevzdoroval a přežíval. Básník se stal svědomím národa, které připomínalo, že dnes stojí babky v dlouhých frontách na neznámé zboží, v mraze a prázdnotě, a přitom budují vysněný stát. Snaha zlepšovat socialismus, nikoliv jej ničit, ale přibližovat se vytyčenému ideálu, myslím vhodně vystihuje jak tyto básníky, tak československé inteligenty v roce 1968 a 1989. Samotný socialistický sen se dočkal kritiky pouze od exilových myslitelů (což lze pochopit); například Nikolaj Berd'ajev rázně zavrhuje velkou revoluci jako největší zlo.

Jevgenij Jevtušenko napsal slova ke všem pěti částem Šostakovičovy 13. symfonie „Babij jar“. Všimněme si, jak používá historickou událost (zároveň se zde

ukazuje role censury, která nechala „upravit“ mrtvého Žida na mrtvého Ukrajince) jako motiv navozující kontemplativní atmosféru (vhled), po níž následuje část Humor, která naopak zdůrazňuje nutnost nadhledu. Vyžaduje to však odvalu posadit vedle sebe části Babij jar a Humor! Teprve po vniknutí do módu hlubokého zamyšlení přicházíme k hlavní části V magazíně. Jevtušenko vykresluje obraz mlčící řady babek, které čekají před obchodem. Oproti prvním dvěma básním působí mnohem tělesněji: V obchodě cítíme teplo z ženského dechu, v tašce leží okurky a salám Kábul. Ale stojí tam ženy, které za velké vlastenecké války míchaly beton! Jevtušenko přichází k patetickému vyvrcholení, hrdiněmu osudu ruského národa. (Například Eliotova *Pustina* takový patos zcela postrádá.) Hudební motiv z počátku této části se opakuje v pozměněn v druhé politické části Strachy. Popisuje strohými slovy čas za Stalina, kdy „člověk se bál mluvit s cizincem. . . což o to. A s ženou?“ Lze to vnímat jedinečně jako svítání na lepší časy, kdy se ruský národ zase napřímí. Mezi nekonečnými paralelami (které se výrazně objevují především ve zvuku) vyzvedávám jednu obsahovou: Jevtušenko poukazuje na sovětský antisemitismus, patrný na likvidaci Trockého a diskriminaci Židů, který tak trpce odráží německé „mučitele“. Básník slouží jako prostředník sebereflexe národa.

O Šostakovičovi se vykládá, že propagandistický název považoval za pouhou zástěrku a skutečně psal o něčem jiném; podle hudebních poznávacích znaků se tak 11. symfonie „1905“ označuje za značně odlišný pokus o revoluci – Mad’arsko 1956. Zcela jistě však funguje jeho hudební systém na důmyslných motivech, které se tu a tam ozývají, například autorovy iniciály sestavené z not „D-eS-c-h“ a iniciály jeho oblíbené studentky-múzy, které se proplétají v 10. symfonii, 3. větě. Navracíme se tak do symbolismu typického pro rané křesťanství, kde se používal znak ryby „ichtis“. Oficiální literatura a hudba sice navenek sdělují jakousi kritiku společnosti, ale ve skutečnosti se obrací do sebe, a mají proto daleko hlubší význam. Stávají se oporou lidu a jeho vědomím, za něhož plně přítomnosti tragédie probíhá; skutečnou pochodní se stávají až zažehnutím v posluchači a jeho přijetím v malém měřítku, nikoliv ve velikášství, jež Šostakovič tak rád ironicky cituje. Křesťanská tematika spasitelství a hledání Boha mne vede k tvorbě Mariny Cvětajevové, jejichž šest básní Šostakovič zhudebnil. V jejich básních nacházím tyto motivy: Bůh, Já, neopětovaná láska k muži. Kuriózně vyznívají básně, v nichž k muži promlouvá, a čtenáři se chtě nechtě vybavují populární šlágry našich zpěvaček, které chtějí dohnat posluchače k tomu, aby se do milence sám stylizoval. Jak může vůbec o sobě mluvit s takovým odstupem? Pokud k tomu přičtu neustálé zmiňování Boha, k němuž volá „Smiluj se, rozplyň se,“ usuzuji, že popisuje postmoderní situaci z jiného hlediska. Popisuje situaci člověka, který provedl transcendentální epoché a z pohledu mimo sebe vidí svoje Já jako myšlenkový korelát. Ten se pohybuje ve světě vědomí kdesi vedle korelátu Boha. Tyto koreláty jsou tedy sousedé a rozvíjejí sousedské vztahy. Nelze se divit, že takový nihilismus vede k sebevraždě. Vážné téma vědomí a Božského zatěžuje vůbec celé současné myšlení; jiným postupem se řeší i u Thákura a dalších, každý se s ním soukromě vyrovnává.

Na formální stránce pozoruji, že ruští básníci se stále obrací ke klasickému Puškinově verši. Vesměs zůstávají u rýmu, u Cvětajevové především střídavého. V ruské poesii však cítím i nevyslovitelné, které se vznášá už nad Achmatové *Rekviem*, v němž slibuje kolegyni ve frontě na návštěvu vězňů, že o jejich utrpení napíše. Tomu jsem se věnoval podrobněji u Šalamova: musíme řešit problém, zda literatura vůbec může pojmut utrpení jedince, natož národa, jehož dů-

ležitost se opětovně vyjevuje. Jako typický způsob, jak ukázat vědomí vlastní omezenosti jako básníka, najdeme prostý a strohý rým, s nepříjemně tlačícím primitivismem:

Dřív se těmhle žívlům zdálo,
jak vyrazí Židy bít.
Ale teď je jim to málo,
neutron je jejich hit.

Báseň, notně zprofanovaná jako prostředek propagandy např. Majakovským, snad ani neudrží více než stupidní říkanky. Zůstává jediná naděje, že nepopsatelné si dovede najít jinou cestu – proto Šostakovič.

4 Tragický pohled na skutečnost

Aristoteles dělil dramata podle zakončení na **tragédie** (se špatným koncem) a komedie (se šťastným koncem), moderním hrám však takové rozdělení nedostačuje (Beckett). Ty se také liší od antické a renesanční tragédie tím, že neuzívají vysoké formy (vázaná řeč). Antickou tragédií zastupují především Aischylos, Sofoklés a Euripides. Požadavky na klasickou tragédií vymezil podle jejich děl Aristoteles v *Poetice*:

1. **Tragédie odráží pravdu.** Život příliš dlouhý, proto se musí zhustit jednoho dne, hra je tudíž pravdivější než život. Pro zachování pravdivosti musí herci jednat podle svého charakteru (typu) a nesmí lhát, pokud nehrají lháře. Herci nosí masky pro jasnou identifikaci.
2. **Zásadní obrat** v ději přetváří směřování děje (Proroctví o Oidipovi). Hrdina způsobí tento obrat svými činy (třeba i nepřímo).
3. Hrdina dosahuje **poznání o sobě samém**; ze stavu nevědomí (Oidipovo manželství a vražda otce) dospívá k poznání.
4. Po skončení se dostavuje **katarze** – pročištění diváka odstraněním přebytečných emocí. (Ten se přesvědčí, že jeho osud je ještě docela snesitelný.) Katarzi dokládá ku příkladu Oidipovo vyrovnání oslepením a jeho odchod. Katarzi podmiňuje vzdálenost hrdiny a obecnstva, jehož názory zastupuje **sbor**.

V renesanci se tragédie zásadně proměnila díky dílu **Williama Shakespeara**. Od klasické tragédie se liší v těchto bodech:

1. Úplně mizí sbor, který dříve komentoval představení a vyjadřoval chápání a očekávání diváků. Na jevišti se už proti antice odehrává násilí – **mizí požadavek na pravdivost**.
2. Zatímco katarze vyžadovala, aby divák byl vzdálen od hrdiny, Shakespeara **tragédie se přibližuje divákovi** i změnou témat (milenecká láska Romea a Julie místo abstraktní povinnosti k bohům, z níž Antigona zachraňuje tělo bratra).

3. **Role bohů a osudu se upozaduje.** V Hamletovi sice najdeme její projevy (duch, rčení o špačcích), ale nepřikládá se jí taková moc jako v Králi Oidipovi. Náboženství se uplatňuje spíš ve vztahu ke společenské konvenci (Klaudiova modlitba).
4. Vzniká složitá **psychologizace.** V Hamlet nesnáší přetvářku a odmítne se tak přidat k truchlení (metafora: nalíčená stará prostitutka zakrývá puchýře).¹ Vytvářejí se propletence vztahů (Hamlet a Klaudius, Hamlet a Laertes, Hamlet a Fortinbras, Ofélie a Gertruda, Gertruda a Hamlet), v nichž se vyskytují paralely. Díky dvojnácnostem v textu (slovní hříčky) i proměnlivosti postav **nemá hra jasnou interpretaci** (zjevení ducha, Klaudiova modlitba).
5. Hra nabízí metaforické a motivické zázemí (opakující se motiv vyřezávání nádoru, který otravuje tělo). Původní ironie antické tragédie zůstává jen náznakově; nahrazuje ji sarkasmus.
6. Rozhodující obrat (typický pro antickou tragédii) se přímo tematizuje několikrát rozhodnutím Hamleta, který však vždy znovu zaváhá. (Hamlet může být čten i jako travestie člověka, který příliš čte a není schopen nic udělat).

Shakespearovy hry se z většiny skládají z jambického pentametru (imitace tlukotu srdce). Střídání prózy a poezie dokládá lidskou přetvářku (na dvoře mluví ve verši, mezi sebou často v próze). Už zde se (dle mého názoru) ozývají náznaky bezmocnosti typické pro moderní tragédii (konec hry Julius Caesar).

Moderní tragédie dokončila rozklad antického požadavku na pravdivost:

1. Zápětka se přesunuje do pozadí, aby uvolnila místo vybarvení společnosti a její absurdity. Pozornost hry se soustředí na téma konverzace a neschopnosti lidí se domluvit (Plešatá zpěvačka, Havlovo Ptydepe). Pokud nelze ani sdělit žádný význam pomocí slov, nemá žádné snažení o tragédii smysl. V Beckettově Čekání na Godota se od snahy něco sdělit upouští docela, a tak se vlastně nic neděje.
2. Kulisy se redukuje na minimum: Inscenaci stačí pouze několik stěn a také postavy se přibližují obyčejnosti. Typicky pozbyly moderní tragédie jakéhokoliv zasazení časového a místního, takže se dají aplikovat na každého. Časoprostor se univerzalizuje a přímo tak odráží banální život diváka; hra provokuje k přemýšlení o sobě samém, nikoliv o ději hry.

Zdá se mi, že tragédie se stávaly od antiky čím dál pesimističtějšími. Zatímco v antice se alespoň dočkáváme katarze (Oidipus) a v renesanci náznaku naděje (Hamlet), v moderních (absurdních) hrách už tragika nabývá nového rozměru (nejsem schopni vůbec souvisle předat myšlenku) a neposkytuje tak ani náznak naděje (Čekání na Godota, Plešatá zpěvačka). Souvisí to s tím, jak se předmět tragičtější přibližuje divákovi: Od vzdálené antické katarze se dostaneme až k univerzálně přenositelnému modernímu „hrdinovi“, kterým je vlastně divák sám. Tragédie kompenzuje náročnost tohoto vysokého tématu tím, že přetahuje

¹Lze to však vykládat jako přetvářku! Hamletova póza je pak podobná póze člověka tvrdícího, že nesnáší klišé.

banalitu některých scén, až působí komicky (Soudružský rozhovor v Zahradní slavnosti).

Jedno se však ve vývoji nezměnilo: Všechna období shodně využívají tragédii ke zkoumání pojmu skutečnost (v antice je drama skutečnější než život, v renesanci se skutečnost relativizuje přetvářkou, v moderně se úplně popírá eliminací děje).

5 Intimní Faust v literatuře, filmu a hudbě

K porovnání literatury s hudbou a filmem jsem si vybral vyprávění o doktoru Faustovi, který toužil po vědění tak, že se upsal d'áblu, který mu za to po dobu 24 let plnil přání. Literární prameny porovnám s klasickým Murnauovým filmem z dvacátých let, proti kterému postavím Švankmajerovu lekci z let devadesátých.

Nejprve bych ale obecně zmínil některé rozdíly mezi literaturou a filmem.

1. Film vzniká činností více lidí (režisér, herci, kameraman, . . .), zatímco knihu většinou píše spisovatel sám. Tím se poněkud uzavírají témata jako reflexe vlastního vědomí. Nahradit to film může například hudbou, která alespoň v jeho počátcích tvořila nedílnou složku filmu; například *Křížník Potěmkin* a *Deset dní, které otřáslly světem* mají hudbu napsanou podle Šostakovičových symfonií.²
2. Zvukem, hudbou a hlavně obrazem se dostává film k mnohem větší konkreci, čímž omezuje vklad čtenáře jako spolutvůrce a zabraňuje analogiím, protože čtenář se musí příliš soustředit na podněty (problematické filmové zpracování Sadových románů). Aby tomu režisér zabránil, odklání se od prosté mimésis (Švankmajer). Větší svobodu dovoluje čtenáři kniha také tím, že si ji může číst libovolně pomalu; film musí pouze pasivně přijímat.
3. S tím souvisí i rozsah filmu, který se zdaleka neblíží románu. (Vnímatel se natolik vyčerpá, že delší filmy než tři hodiny nesnese; k nejdelším uměleckým dílům patří Wagnerův *Prsten Nibelungův* trvajícím přes 15 hodin, produkce kompletního Goethova *Fausta* trvala 21 hodin. Seriály nechávám bez komentáře.) Většinou tím film zanechává sevřenější intenzivnější dojem a umožňuje náhled na dílo jako na celek (také se lze dívat mnohokrát), ale vyhýbá se tak podrobnému rozpracování složitějších otázek. Jeden film také zřídka vytváří fikční soběstačný svět typický pro román.
4. Jazyk nepůsobí ve filmu jako tak výrazná limita (ve výkladu Wittgensteina), protože se film sám dává jako Husserlův přirozený svět. Kniha se celá sděluje pouze skrze psané slovo. Na druhou stranu váže film princip kamery, kterou nese třetí osoba (první osoba by totiž při chůzi pořád poskakovala, což působí ne vždy žádoucí komiku).
5. Vynález filmu a jeho zdokonalování zároveň vyvolaly otázky po účelu literatury. Film totiž líčí prostou mimésis mnohem lépe než literatura. Ta se proto obrací k jiným cílům (Sarraulové esej *Věk podezírání* označuje za cíl

²V tomto případě však Šostakovičovy symfonie samotné mají mnohokrát hlubší smysl než jako pozadí k propagandistickým, ale mimo způsob prezentace nezajímavým filmům. Navíc zde vystávají platonské otázky možnosti estetizace zla.

filmu uvolnění se na „živých“ postavách a příbězích) a klade větší nároky na čtenářovo myšlení a na reflexi procesu vnímání knihy.

Chci zde rozdělit faustovské téma na dva oddíly: první se drží původní historie a Marlowovy navazující tragédie a čarodějnicek Faust se pohybuje ve světě karnevalové tělesnosti, druhá se vyvinula z Goethova veledíla podle zpětně převzatých loutkových her a Faust v ní vystupuje jako filosof, ale drama se odehrává v tolika rovinách, že ho lze těžko stručně zachytit. Do první kategorie patří vedle Marlowova *Doktora Fausta* také Schnittkeho *Kantáta Faust* a podle mého názoru se mu duchem podobá i Švankmajerův film *Lekce Faust*. Všechny se odehrávají v jakoby barokním prostředí a nedeklarují velké ambice. Ačkoliv mají komornější atmosféru, jejich poselství se šíří mnohem dále než Goethův universalistický *Faust*, který zakončuje happyend, že láska překoná cokoliv. Mocněji na mě působí spíše historický konec *Fausta*, jehož oči se válí po zemi a tělo v strašné tříšti venku, k čemuž dochází v samé blízkosti jeho učedníků. Na Goetha navazuje Murnauův film, jemuž dominuje „velký“ příběh dobra a zla, stejně jako druhá část Mahlerovy osmé symfonie (která si to aspoň uvědomuje, když začíná v meditujícím *poco adagio*). I tak se jedná o jednu z početně nejnáročnějších sborových skladeb. Domnívám se, že tuto druhou tvář Fausta ovlivnilo osvícenství a humanismus. Goethova ambice vyčnívá už v nebeském prologu, což se odráží na vypjatém dualismu dobra a zla u Murnaua, který reprezentují hlavně ostré světelné kontrasty (černý strašný d'ábel a světlí krásní andělé). Atmosféru, kterou krátký film nedokáže samotný vybudovat, dotváří hlavně pomocí hudby. *Konečné řešení*, které Goethův Faust a s ním spjatá díla zahrnují, neodpovídá otevřenosti a nejednoznačnosti, kterou vyznává jak baroko (nekonečně dlouho vedle sebe stojící hnus a nádhera), tak postmoderna. Co tím míním, se ukáže na zakončení Schnittkeho kantáty. Příběh nekončí, ale pokračuje v nás:

Seid nüchtern und wachet, denn euer Widersacher, der Teufel,
geht umher wie ein brüllender Löwe und suchet, weichen er verschlinge.

Bud'te rozvázní a ostražití, nebot' váš protivník, d'ábel, obchází
kol jak řvoucí lev a shání se po něčem, co by požral.

Schnittkeho hudba využívá disonance, protože běsnění d'ábla není možné zachytit konvenční harmonií. Jedině takovým radikálním vytržením se můžeme přenést do jeho příběhu; nemůžeme sice dosáhnout finálního vědění, jak si Faust vytyčil, ale můžeme se přemístit do světa v němž se o něj usiluje a prozkoumat příběh, který nás utváří, tj. barokní nedostatečnost v porovnání s Bohem (hlavní part má v kantátě vypravěč). Charakteristické pospolitosti dosahuje Schnittke, stejně jako v *historii*, vyprávěním ve třetí osobě. Syntéza, o kterou se snaží Goethe, se tak neuskutečňuje v díle, ale ve vnímání samotném, když si uvědomuje, že i on patří do této pospolitosti. Schnittkeho hudební symboly stojí na silném základě, vždyť Mefistofela zastupují zpívá kontratenor (v mém případě žena) a Mifistofilii zpívá vulgární kontraalt na mikrofon. Faustovské pokušení tak lze vidět i v moderním konzumu.

Švankmajerův film se Murnauově zpracování věru nepodobá; proti extrémně nalíčeným postavám stojí buď prachobyčejný chlápek nebo dřevěná loutka, čímž se nám film přibližuje, aby nás mohl později plně unést do karnevalového světa. Narozdíl od jakéhosi dějinného plynutí Murnaua používá Švankmajer „sekaného záběru“ (jablko se rozpadá, vidíme jednotlivé obrázky, ale ty se nutně nespojují).

Vypadá to, že se Švankmajer vrací k literatuře, která také nevypráví plynule, ale ve slovech a větách. Tematizuje tak vnímání filmu divákem, ale zároveň přináší i hlubší témata, která zpracovává nikoliv dlouhým rozjímáním charakteristickým pro literaturu, ale náznaky, z nichž si obraz vytváří divák sám. Vzhledem k popření možnosti dosažení absolutního vědění film ani nemůže využít obvyklé „objektivistické“ kamery. Propojením ošuntělého baráku našeho postsocialistického mikrokosmu s karnevalovou loutkou zároveň vnáší do příběhu jobovskou perspektivu, v níž Bůh člověka uvrhl na zem, která ho bez ohledu na jeho svobodu žene do budoucnosti, takže se také stává loutkou. Nepříjemné konkréci, výše vymezenému charakteristickému znaku filmu, se Švankmajer vyhýbá položením příběhu někam mezi bdění a sen, čímž se přibližuje literatuře. Hudební složka se vrací s Bachovou fugou, která zde vystupuje jako kompoziční princip. (Přiznejme si, kolik čtenářů si u klavíru přehrálo například notové osnovy lidových písní z *Žertu*?) Ačkoliv paralelně hraná hudební skladba působí bezprostředně, v bizarní kompozici s obrazem si divák uvědomuje akt vnímání a jeho manipulaci.

Nakonec bych se chtěl zmínit o nekonečné proměně vskutku univerzálního faustovského tématu, které se film možná snažil zachytit. Faust býval učencem a filosofem, toužil po vědění a moci. Nakonec ale skončil v kataklyzmatu ve zbytcích krve na stěnách a na zemi se válejších očí. Německý národ se honosil titulem národ filosofů a taktéž dosáhl svého kataklyzmatu (v druhé světové válce). Osvícenství rozumem možná pomalu spěje k tomutěz, nedokážeme-li se vrátit do malého světa lidového divadla.

6 Hrdina a antihrdina

Bohužel nemohu předložit přesná kritéria, pomocí nichž bych postavy roztřídil do dvou kategorií. Mohu se pouze snažit sestavit stupnici, do níž umístím několik klasických postav; taková stupnice pak poslouží k zařazení dalších. Hrdinu vymezují tím, jak se na něj dívá vypravěč nebo čtenář. Z toho plyne, že se musíme zabývat způsoby reprezentace hrdiny. Pouze takové hledisko nám pomůže, abychom vůbec mohli uplatnit kritéria hrdinství, neboť hrdina o sobě nedává v případě tolik omílaného *Odyssea* nebo *Gombrowicze* žádný smysl. Navíc se vyhneme situacím, kde ve stejné kolonce vegetuje pan Brouček a *Robbe-Grilletův* *Walas*. Hrdinstvím tedy rozumím soubor vztahů k vypravěči nebo (v *Ecově* terminologii) modelovému čtenáři a modelovému autorovi. Za hrdinu označuji hlavní postavu, které se implicitně dostává úcty okolního světa aniž by ji kdokoli problematizoval, zatímco pojem antihrdina vztahuji na hlavní postavu, jejíž vnitřek (či jeho absence) se tematizuje – postavu, kterou před modelovým čtenářem cosi zpochybňuje.

Za nejzřejmější prototyp hrdiny považují Homérova Achillea. Nejen že k tomu má všechny potřebné fyzické atributy, ale zároveň se projevuje nejvýrazněji ve vztahu s bohy, který se ukazuje u každého hrdiny. Slovo bůh v tomto případě vyžaduje malé písmenko, protože ho můžeme nahradit jak Bohem Izákovým, tak radou lidových komisařů či jiným orgánem typickým pro hrdinu socialistického realismu. Achillea si vyvolí sama bohyně Athéna, aby zazářil na válečných polích; stejného vyvolení se dostane Abrahamovi, Jákobovi či Jozefovi. Každý hrdina udržuje s bohem intimní kontakt: Jozef od něho přijímá poselství ve snech, Achilleus (sám polobůh) zápasí na bojišti s bohy, dokud si neuvědomí svou roli

objektu osudu, čímž se z něj stává hrdina tragický. Z tragického pojetí vychází i Sofoklův Oidipus – modelový divák mu stále projevuje úctu, protože se skrze jeho příběh očisťuje. Hrdinou proto zveme i slepého dědka, čímž se potvrzuje mé vymezení. Hrdina budovatelského románu přijímá rozkazy od strany, jejíž kněz (politruk) mu je hbitě interpretuje. Se stranou ho spojuje mystický prvek velkého úkolu, například stavby ropovodu (Vasilij Ažajev). Biblický hrdina nejedná z vlastní vůle, ale jedná skrze něho Bůh, což můžeme vidět na těch, které Bůh zabil, protože nepřijali jeho rozkazy (Her, Onan). Hrdinu v tomto případě hodnotí vypravěč vždy příznivě, neboť úlohu vypravěče hraje Duch svatý, kterého hrdina poslouchá. Hrdina ve své nejčistší podobě vylučuje jakoukoliv introspekci či psychologizaci (rytířské romány), která by přinášela něco, co si čtenář nemůže domyslet (už v Achilleově případě cítím náznaky, ale pouze povrchní). Abychom vyrobili pravého hrdinu, musíme do něj přimíchat i špetku antihrdiny – akorát to správné, předvídatelné množství – špetku soli do sladkého koláče (tento koncept dovedla triviální literatura k dokonalosti³). Sebenahlížení a nimirání se v já způsobuje v hrdinově obrazu praskliny. Zamysleme se nad nedávným typem, modernistickým hrdinou *Odysseem* alias Leopoldem Bloomem. Ačkoliv i na něm pozoruji trhlinky, nemohu ho vůbec přirovnat k nějakému antihrdinovi, a tak mám za to, že splňuje požadavky na hrdinu. Za prvé si projekt moderny kladl nárok na pravdu svých výpovědí, takže samotné zaměření na hrdinu jako na centrum pozornosti vyžaduje jeho opravdovost. Za druhé se Bloomova ironie vždy týká něčeho (intencionalita vědomí), nikoliv sebe sama. Za třetí nám děj silně navozuje pocit, že Bloom si žije jako největší king a děvkař, zapadá do kroužku místních intelektuálů a všechno mu vychází; dokonce dostává jeho život estetickou formu. Za čtvrté nadhazuje Joyce možnost srovnání s bájným předkem *Odysseem*, který charakteristikám hrdiny jistě vyhovuje. Požadovali-li jsme příznivé hodnocení hrdiny vypravěčem jako určující prvek, pak Joyceho narcistní vztah k vlastní knize vyhovuje přes míru.⁴ Poslední hrdinský zjev, pokud pomíneme angažovanou literaturu, lze připsat Hegelově koncepci filosofie dějin, v níž se světový duch vtěluje do jedinců, aby skrze ně postrčil svět k pokroku. V takové interpretaci pak hrdinu opět vymezujeme transcendentním vztahem k světovému duchu (bohům). Nedívím se, že takový hrdina nedospěje k úvahám o vlastním určení, neboť jakmile přijmeme Hegelův absolutní konstrukt, vše se nám „vysvětluje“ a z logického zkoumání sebe sama zbývá přinejlepším patos romantického hrdiny.

Proč trvalo tak dlouho, než hrdina přibíral i negativní či dokonce skandální rysy? Dostojevskij ještě v předmluvě k *Zápisům z podzemí* důrazně varuje, že hlavní postava nemusí být nutně identická s autorem! V interpretaci antihrdinů se chci oprostít úsudku, který tohle označí za satiru na carskou byrokracii, tamto za sociální kritiku. Negativní vlastnosti se jakoby vypuzují tím, že se převedou na něco nemilého. V praxi to vypadá tak, že se řekne des Esseintes zastupuje svoji zkaženou dobu, čímž veškerá interpretace hrdiny padá. Des Esseintes se označí za antihrdinu protože je hnusný, zatímco já bych ho zařadil spíše k hrdinům, protože jeho svět stojí na pevných základech stylizované estetiky a ve společnosti má uznávané místo – jeho odklon od hrdiny se podobá romantickému patosu, který řadím do kolony hrdinů. Proti vnitřně vykrytalizovanému

³Vybavme si některé epizody Třiceti případů majora Zemana, kdy hrdina „pochybuje“ o socialismu.

⁴Zde zůstává mnoho místa pro nadinterpretaci: Vyprávění lze chápat jako ironii modelového autora, ironii vypravěče, ironii postav. . .

des Esseintovi stojí „praví“ antihrdinové Gogola, především románem *Mrtvé duše* a povídky *Plášť*. Odchytky od klasického hrdiny pozorujeme už na zbytečných lidech Oněginovi a Pečorinovi. Takové romantické vzplanutí však k opuštění pozice hrdiny nestačí. (Stále se pohybujeme v mezích špetky antihrdinství, která dodává tajemnost.) Proto Gogolův Čičikov a Botičkin, postavy absurdní a autorem opovrhované. Narozdíl od hrdiny potřebuje antihrdina zásadní důvod své literární existence, a tak pochopení vztahu vypravěče a modelového autora k hrdinovi vyžaduje jemnější rozlišení. V Čičikovovi si vypravěč vybírá největšího odpadlíka, aby ho vysvobodil skrze cestu románem. Vypravěče snad ani fádni hrdina i nezajímá, když si tak často odsakuje do digresí. Hrdina pozbyl jakýchkoliv přitažlivých rysů tělesných i duševních a teprve skrze život (tj. román) se kultivuje. Mrtvé duše stojí na motivu cesty, na které vypravěč oplácí Čičikovovi podle toho, co si zaslouží. Navíc nepřiznává Čičikovovi žádný vnitřek, pouze pěstěný vnějšek. Podobně vykresluje Botičkina, píše milujícího vybarvování bukviček, jako prostého úředníka, kterému kdosi ukradne *Plášť*, celý jeho vnější obal. Botičkin se stává ničím, které tragikomicky poletuje ve světě. Neukazuje se nám tím carský byrokratismus spíš jako klad? Odhalením se stává člověk vyzáblou kostříčkou. Jak však odsuzovat „hrdinu“, když v něm nahlížíme sami sebe? Jakmile opustíme klasického hrdinu, nevyhne se tomu, abychom do hrdiny nepřimíchali vlastní prvky. O to hůře to jde u prázdného hrdiny, který volá po naplnění (Ecova teorie fikčních světů). Příběhu se můžeme vysmívat, ale nezabráníme tomu, aby nás donutil doplňovat prázdná místa. To ostatně vytyčuje Nathalie Sarrautová za cíl novému románu: Donutit člověka, aby si postavy utvářel sám; kniha poskytuje pouze formy, jejichž naplnění nijak nepředepisuje. *Gumy* tak lze naplnit mnoha způsoby, brát hrdinu Walase jako prostého detektiva (poněkud neuspokojivé), hledat v něm existenciální nejistotu, cítit ho obrazně jako těkající vědomí nebo jako inkarnaci pradávného oidipovského kódu. Tento motiv prázdnoty se v ruské literatuře vyskytuje v různých podobách: Nejpůsobivěji asi v Šalamovových Kolymských povídkách, které sahají mnohem dál za polaritu hrdiny a antihrdiny.

7 Topologie prostoročasu

Nikolaj Berd'ajev vyzdvihuje roli židovského národa, který do tehdejšího cyklického pohledu na svět přinesl linearitu. Lze to vidět například na dlouhých historiích Starého zákona nebo úvodu Matoušova evangelia, které vždy pokračují po linii od nejstarších předků, zatímco například v *Iliadě* převažují výčty ukotvené místně. Židovský prvek vyžaduje cíl směřování a umožňuje vznik velkých dějin.⁵ V cyklickém čase, který vychází z odvěkého koloběhu blízkého hindským *Upanišadám* na jedné straně nebo z koloběhu nilské delty na straně druhé, se stále navracíme do výchozího bodu. Rozdělení pochopitelně není absolutní, a tak i v křesťanství nalezneme cyklické prvky (popel k popelu) stejně jako v řecké mytologii linearitu (převrat bohů proti titánům). Jakýmsi bizarním nedochůdčetem se v tomto světle jeví idea pokroku. Mám tím na mysli jak osobní „pokrok“ (cyklus nejistota-jistota-popření prý směřující k vývoji, ač přímo protichůdný tělesnému rozpadu), tak pokrok dějinný (antika-renaissance-klasicismus a

⁵Všimněme si paralely s lidským myšlením, které také vyžaduje intencionalitu. Východní člověk měl (jak píše Thákur) intenzivní vztah s podstatou átman, takže ho vlastně za člověka nelze pokládat (pojem člověka bude vždy nést břímě hříchu, který východ nezná).

osvícenství). Každý tak zvaný pokrok má vésti k lepšímu prostřednictvím cyklů, avšak takovou představu lze držet pouze za předpokladu, že z celkové dějinné evoluce lidstva se nacházíme teprve na samém počátku. To však vede ke sporu s předpoklady: Vždyť jak bychom na samém počátku mohli popisovat fungování celého systému? Místo úvah o směřování lidstva se proto zdá vhodnější držet se toho, co máme, tj. přítomnosti. Tento pojem přesněji vymezil svatý Augustin v druhé části *Vyznání*, v níž také jasně spatřuji křesťanskou linearitu, protože podle Augustina život teče z minulosti do budoucnosti (minulostí se rozumí paměť a budoucností očekávání), takže se zdůrazňuje nasměrování přítomnosti. Vše rámuje jasný průběh od Stvoření k Poslednímu soudu, od pramene k ústí (všimněme si, kolik místa popisu Stvoření věnuje!). Opakování aktu ukřižování by se křesťanství bytostně vzpíralo. Cyklický čas naproti tomu staví na návratu k témuž, jako to čteme u Homéra a Sofokla. Katarze totiž slouží k tomu, aby se člověk vrátil zpět do života očistěn skrze jeho nahlížení tragédií. Odysseus se vrací na Ithaku, z jeho života se stává vyprávění a cyklus se uzavírá. Platónská duše existovala před životem a bude existovat i po něm.

Především na počátku dvacátého století se ukázaly některé souvislosti mezi prostorem a časem, které nemohly zůstat bez následků. Husserl například neustále zdůrazňuje prostoročasové problémy já (problém kontinuity já a rozlehlosti já), čímž implikuje těsný svazek prostoru a času. Svatý Augustin zdůrazňuje, že Bůh není pouze věčný a v prostoru nekonečný, ale nekonečný v každém kousíčku prostoru v libovolně kratinké chvíli. Dočkal-li se čas malé problematizace, pak prostor se nedočkal téměř žádné. Dlouho se uvažovalo pouze o prostoru, který existuje nezávisle na mluvčím, ačkoliv třeba Izák Newton považoval za absolutní prostoročas takový, který se jeví Bohu.⁶ Přírodní rytmus mi připadá mnohem pokornější než absolutní čas školního zvonění (i zde však vystupují problémy náhodných populárních songů či hlasatelů, takže se to spíš podobá grotesce). Vhodně lze různou časovost ukázat na Joycově *Odysseovi*, tak ctěnému vrcholu moderny. Často se zjednodušuje na proud vnitřního vědomí (tj. vesměs pouze poslední kapitoly), ale mám za to, že jde o něco jiného, protože samotná přítomnost vyprávěče proud vnitřního vědomí postav popírá. (Postavy se nedostávají ke čtenáři přímo, ale skrze vyprávění.) Podle mého názoru se veškeré podstatné vyprávění v *Odysseovi* uskutečňuje na základě „vůně“, kterými vyprávěče načichne při pozorování postav. Čtením románu potom očicháváme vyprávěče a zachycujeme pachy zažrané do jeho šatstva. Uznáme snad, že člověk načichlý kouřem nemusí být uvnitř černý uhel, takže nelze směšovat autora a vyprávěče, jak to naivně činil literární pozitivismus. Ačkoliv prostor vyprávění je daný Joycovými poznámkami, ve skutečnosti se „děj“ odehrává úplně jinde. Vyprávěčská perspektiva vysvítá ještě výrazněji proti krátkému úseku několika hodin, v nichž se román odehrává. Když už jsme ho nakousli, tak bych vyzvedl ještě druhý prvek: Zničující parodii. Zatím jsem nikdy nečetl knihu, v níž by byla parodie tak jemná a zároveň neúprosně těžká, že by uzavírala východisko. Ať už se jedná o parodii prostoročasu a stylu vyprávění jiných děl v rozřazení podle epizod, parodii anglické literatury, „učných“ kruhů. Alespoň tím získávám představu o zdeformovaném prostoročasu, který parazituje formou na svých předchůdcích, ač se liší motivací.

Prostor vyprávění nejvíce určuje množství předmětů a vztah postav a vyprávěče k nim. K nezabýdlenějším prostorům patří podle mě ty Márquezovy ve

⁶Jedná se o protimluv, neboť Bohu se nic *nejeví*.

Sto rocích samoty a *Kronice ohlášené smrti*. Vypravěč má ke každému předmětu vztah; vyprávění se uskutečňuje v ryze tělesných prostorech, dokud nedojde k vyvrácení z kloubů na posledních stránkách, v apokalypse. Přesto se každý předmět dalece podílí na příběhu postavy, čímž ji utváří (srdceryvné navoněné milostné dopisy). Na to Márquez naroubuje smyslové vjemy a může jít prodávat. V *Sto rocích samoty* zase kombinuje cykličnost (nové generace stejných jmen) s linearitou (směřování od založení k apokalypse). Zcela opačně pracuje Písmo, které podle svatého Augustina setrvává v prostotě líčení, neboť jeho hloubka leží jinde. Jednak musí být srozumitelné každému (takže nesmí spoléhat na sémiotickou znalost společenských zvyků), ale hlavně má nésti pravdu samu o sobě. Příběh, tak jak ho čteme, se line z úst Božích a nemá smysl zabývat se nepodstatnými okolnostmi. To jediné umožňuje přístup „I mluvil Kain k Abelovi bratru svému. Stalo se pak, když byli na poli, že povstav Kain proti Abelovi bratru svému, zabil jej.“ (Gen 4:8) Podle svatého Augustina cokoliv člověk činí, má činit skrze Boha, takže vnímat předměty „samy o sobě“ nejde, protože vše dává Bůh. To motivuje typický biblický prostor, který ukotvuje Bůh a nikoliv člověk, takže zdánlivě postrádá zabydlenost.

Abychom se nemuseli zabývat velkými tématy prostoru a času (obecně deformovanými čili nepoznatelnými⁷), omezujeme se na lokální podmínky malých příběhů, jak je mistrně podal Cervantes. Epizodická struktura jeho románu vybízí k nalepování dalších historek a není podstatné, kdy nažloutlý rytíř zaleze do postele a skoná, stejně jako není podstatné, vypráví-li román fikci nebo skutečnost. Čas lze libovolně prodlužovat, stejně jako libovolně prodlužujeme prostor, ať už do slavné jeskyně nebo u paní vévodkyně, ale stále zůstáváme v důvěrném zázemí. Literární prostoročas se zcela nepodobá obvyklému vnímání, když pan rytíř vzpomíná na svou paní Dulcineu z Tobosa; sluší se dávat pozor na to, co se vydává za „skutečnost“. Podobně prostoru a času se prodlužuje i samotné literární podání: od Cervantese k vypravěči, který koupil spisky od Araba, který vypráví příběh, který náš rytíř slyšel vyprávět od svého spolunoclezníka, který ho pochytil při návštěvě Afriky, kde se přihodil jedné krásné ženě, Bohu odané křesťance. Tím se dostáváme k principu hry, na němž staví postmoderna, (ač v tomto ohledu mám s de Selbym za to, že postmoderní hra o sobě je spíše iluze.) Ostatně hra se vyznačuje tím, že má trvání a prostor omezené pravidly, v nichž se věci samy potvrzují jako u Gombrowicze.⁸ Jinde se díváme, jak typický prostor (v Bibli poušť, jezero, hora. . .) – například nám známý byt – formuje smýšlení hrdinů. U Páralových raných románů (*Soukromá vichřice*) sedíme v sevrěném prostoru bytu s jeho radiátory, skleníky, stoly a zatím čteme ve vlastním bytě. Jakoby k radiátoru nešlo přistupovat přímo, ale jen skrze literaturu.

8 Křesťanský, osvícenský a moderní vypravěč

Počátky vypravěče lze hledat v eposu *Odysseia*, u něhož pokročilé techniky vyprávění (retrospektiva, dějový paralelismus) dokonce vyvolaly spekulace, zda tentýž autor složil i epos Ílias; vzhledem k ústní tradici však těžko lze mluvit o autorovi. Zde se hodlám zabývat pouze klasickým vypravěčem psaným, nikoliv homérskou techné, která zaznamenává inspiraci mus, ačkoliv teprve ona vývoj

⁷Povrch zeměkoule nelze dalekohledem zkoumat z petřínské rozhledny, zatímco části Prahy lze pozorovat docela slušně.

⁸Tím jsem se zabýval ve své ročníkové práci, takže se tomu zde dále nevěnuji.

skutečného vypravěče umožnila. Určité náznaky vypravěče nalezneme také v řecké tragédii, kde některé jeho projevy suplují sbor. Sbor v *Králi Oidipovi* komentuje jednání postav, čímž manipuluje divákem, neboť mu vnucuje obvyklé reakce. (Už zde naznačen koncept modelového čtenáře.) Vypravěč v próze manipuluje čtenářem obdobně, a to už výběrem sdělení (představme si hluchého vypravěče, který popisuje zážitky z koncertu!) Rovněž nebudu rozebírat různé „vypravěče“ fungující na principu kamery, kteří se snaží upozadovat svou přítomnost, o čemž se fenomenologie domnívá, že zapříčinilo naši zhoubnou krizi.

Vyprávění lze zprostředkovat mnoha způsoby, které vycházejí z cíle díla. Chce-li autor dodat textu **autenticitu**, může ho začlenit do existujícího kánonu (Dantova *Komedie*), vymýšlet historiky o jeho nalezení (don Quijote, *Bělkiny povídky*), podávat je formou dopisů (Laclos) nebo deníku (Tournier), nebo použít **předmluvy vydavatele** (Werther). Vypravěč může čtenáře napínat zařazováním **retrospektivních** pasáží nebo přenesením se na jiné místo, ale použití důmyslnějších konstrukcí dlouho limitovala omezená představivost čtenářů. Čtenář musel nejprve rozšířit mikrokosmos své vesnice, k čemuž se dostal například díky čtení novin. Vypravěč také může být jakýmsi fiktivním autorem, který se spíše podobá postavě než skutečnému autorovi. (Vzpomeňme si, jak Dostojevskij v poznámce pod čarou na počátku *Zápisů z podzemí* varuje, aby mu nevyčítali nedostatky jeho vypravěče.) **Vševědoucího vypravěče** někde nahrazuje vypravěč s omezeným vědomím, který může čtenáře svými úvahami mystifikovat (detektivky), nebo se vyprávění prostě svěří některé postavě (v extrému proud vnitřního vědomí, *Skvrna na zdi*).

V následujících odstavcích se pokusím zachytit výrazné typy vypravěčů: 1) Začneme **pokorným vypravěčem** vycházejícím z křesťanského diskursu spásy, 2) podíváme se na **vševědoucí vypravěče** *Jakuba fatalisty* a *Mrtvých duší*, kteří se na čtenáře často obrací s otázkami či spekulacemi, a 3) skončíme **moderním vypravěčem** Joycovým a **postmoderním vypravěčem** Calvinovým.

Nejprve si všimněme rozdílu mezi Starým a Novým zákonem: Zatímco ve velkých příbězích prvého se všechno prostě konstatuje, neboť vypráví Duch svatý, v evangeliích už vystupují zřetelní vypravěči, kteří čtenáře oslovují „vznešený Theofile“, chtějí mu z gruntu vyprávěti, aby se mu vyjasnilo to, co studuje. Vypravěč Lukášova evangelia má stylistické ambice a snaží se vyprávět příběh. Naproti tomu Janovo evangelium se vznášá v meditacích, ačkoliv vypravěč sebe také zmiňuje a začleňuje se do příběhu, který vypráví. Pluralita autorů evangelií obrazí individuální vztah k Bohu, který se zakouší jinak a přeci stejně, dává možnost více názorům, vyhraňuje se proti deklarativnímu Starému zákonu a současně utvrzuje názor, protože ho dosvědčuje více lidí. (Na vyšší rovině se nám zrcadlí přechod od Božského vyprávění k lidskému v lidskosti Krista.) Pozornost vypravěče přechází od litery ke smyslu. Nejintimnější vztah k Bohu také předurčuje vyprávění svatého Augustina, které se celé odehrává v retrospektivě. Augustinův dřívější život už Bohu díky zmizel a vyprávění neslouží k jeho zpřítomnění, ale k poučení čtenáře. Vyprávění však nepostupuje od vypravěče ke čtenáři, ale dostává se k němu skrze Boha, k němuž se Augustin neustále obrací. Vyprávění nezná žádných omezení, protože vypravěč své srdce otevírá Bohu, což čtenáře patřičně přitahuje a přesvědčuje ho o pravdivosti. V poměru k *Vyznání* vyhlíží Manniho *Zalář* jako ubohá imitace nebo dokonce parodie. Vypravěč přehnaně naříká nad všemi hříšníky, kteří se z jeho knih nepoučí, vzdychá a dokládá to úsměvnými teologickými myšlenkami, především ve vztahu ke kultu panny Marie. Někdy jsem si skutečně nebyl jist, zda *Vyznání* neparoduje, takže z toho

usuzují, že možná používá křesťanského rámce k tomu, aby mohl povídat autoritativní expresivní příběhy. Obecně se ale pokorný vypravěč křesťanský vyznačuje vyprávěním skrze společného Boha, které Augustin vystihl tak dokonale, že literatura je může rozvíjet jen stěží.

Druhým výrazným typem vypravěče je osvícenský vypravěč *Jakuba Fatalisty*, který přímo útočí na čtenáře: „Kam jdou? A co je ti po tom?“ Tím se vyhýbá autentizační zápletce a poukazuje na moc vševědouceho vypravěče. Pokud Jakub a jeho pán nezáživně cestují (a nemůžeme si nezapomenout na Quijota a Panzu), Diderot se vyhýbá přesnému popisu a klidně nařizuje čtenáři, aby si zápletku vymyslel podle vlastního gusta. Agresivním tlakem na čtenáře se ho snaží přivést k životu, aby celkové dílo vyplývalo i ze čtenáře, takže ve *Fatalistovi* vidím předzvěky postmoderny. Vypravěč však nevládne příběhu, ale musí se spokojit s paralelním postavením vedle dialogu Jakuba a pána. Vypravěč si libuje v digresích, což se nejlépe ukazuje na hlavním tématu Jakubovy lásky, o níž se nikdy nic nedovíme, ale pouze uvozuje každé dílčí vyprávění. Velkou část tvoří retrospektivy v podobě vnořených příběhů, v nichž vypravěčskou štafetu přebírají postavy. Takto vypráví hospodská svůj laclosovský příběh prostitutek, jimž zaplatila za to, aby předstíraly, že jsou nábožné, na což měly sbalit milence hospodské. Jakub zase vzpomíná na kapitána, jako by už zde platila teze moderny, že skutečným životem je až vzpomínání a pomalé přežvýkávání minulosti. Nahodilostí děje, který prudce protirečí fatalismu, zase předznamenává některé moderní filosofie. Jiný extrém, kdy vypravěč považuje vlastní příběh za nepodstatný, sdělují *Mrtvé duše*. V prvním plánu popisuje příběh jakéhosi Čičikova. Čtenář, který postřehne, že děj Gogola téměř nezajímá, což opět ukazuje častými odbočkami, si také uvědomí, že Gogol si za svůj hlavní cíl klade zachycení náboženské konverze, v níž se jedinec snoubí s Bohem i národem, před jehož trojkou ostatní národy uskakují z cesty. Vypravěč pochybuje o svých schopnostech a často se při popisu světnice rozpovídá o něčem charakteru, potom už si nemůže pomoci a ujíždí k svému hlavnímu tématu — náboženské proměně, k níž zavržení městského života před idylickým venkovem představuje pouze první krůček. Nejvíce obdivuji, jak Gogolův vypravěč směle odhazuje téměř dokonalý námět románu, aby přešel k něčemu zcela jinému. Vypravěč prvního dílu líčí postavu jako největší omezenec a pojmá k nim nelibost, stejně jako autor pojmá nelibost k románu. Podobně jako Augustin zavrhuje svoje dřívější hříchy, nenávidí Gogol svoje postavy, které teprve na proměnu čekají. Vypravěč směřuje k monumentálnímu závěru, který se podobá líčení posledního soudu, a vypráví jakoby v náboženském vytržení. Zásadní význam závěru vyprávění si uvědomil i Dostojevskij, který ho cituje při posledním soudu v *Bratřích Karamazových*. Osvícenský vševědoucejší vypravěč (a mám za to, že i *Mrtvé duše* reagují na osvícenskou krizi) komunikuje se čtenářem mnohem příměji a hruběji než předchozí vypravěč křesťanský.

Vskutku skromného vypravěče poznáváme v Joycově *Odyseovi*; vypráví všemi možnými způsoby, které evokují různé tělesné procesy (vývoj embrya, peristaltika), a aspiruje na sumu všech vyprávění. Při takové tematizaci různých vyprávění se při hledání významu celku nemůžeme vyhnout rozboru vypravěče. Vyprávěcí postup se často zjednodušuje na proud vnitřního vědomí (tj. vesměs pouze poslední kapitolu), ale mám za to, že jde o něco jiného, protože samotná přítomnost vypravěče proud vnitřního vědomí postav vylučuje. (Postavy se nedostávají ke čtenáři přímo, ale skrze vyprávění.) Podle mého názoru se veškeré podstatné vyprávění v *Odyseovi* uskutečňuje na základě „vůně“,

kterými vypravěč načichne při pozorování postav. Čtením románu potom očicháváme vypravěče a zachycujeme pachy zažrané do jeho šatstva. Vypravěčská perspektiva vysvítá ještě výrazněji proti krátkému úseku několika hodin, v nichž se román odehrává.⁹ Vypravěč prochází všemožné způsoby a osoby, ale přece ze všech můžeme vydestilovat to společné. Skrze vyprávění se sice nemůžeme dobrat pravdy o vyprávěném, ale můžeme nějak uchopit akt sdělování, čímž se dostáváme k tématům postmoderny. Už Platón tvrdil,¹⁰ že na předměty se nemůžeme dívat přímo, neboť bychom se zranili, jako když se díváme přímo do slunce. Lépe se dívat třeba na odraz na vodní hladině, který v tomto případě představuje způsob vyprávění Joycova vypravěče. Zdaleka nejskandálnějšího vypravěče však uplatňuje *Když jedné zimní noci cestující* Itala Calvina; nejenom že mi neustále říká, co dělám, když to nedělám, ale činí to s nejnepřímou samozřejmostí. Rozumný čtenář se rozhodně nenechá zatáhnout do této hry, aniž by ji reflektoval, protože taková hra (aspoň v prvním nahlédnutí) působí až neuvěřitelně naivně. Já se rozhodně nechci stát součástí klíšé dvou čtenářů, kteří jedou po zápletku (a sami po sobě), společně hledají dokončení příběhu a nakonec skončí v chomoutu. Calvino dále začleňuje sebe sama do románu, což dělal před ním Gombrowicz i Dante, nicméně kolem toho rozjíždí velkou mystifikační hru. Postmoderní a moderní vypravěč se tak více zabývá způsobem vyprávění a předávání samotného smyslu vyprávění komplikují požadavkem rozboru textu a rozšířování intertextuality (Joycův vypravěč naprosto závisí na zasazení do irských podmínek a číst ho jako knihu „na léto“ asi nejde) nebo čtenářovou participací na vyprávění (Calvino).

9 Spisek o Písmu

Bible založila západní tradici čtení textu (oproti ústním eposům); psané povýšila na úroveň zákona a správné pochopení (interpretace) rozhoduje o spáse čtenáře. Z literárního hlediska se Bible (tj. oba zákony) sestává z **rozličné skupiny žánrů**:

1. **Rodokmeny** v knihách historických zachovávají tradici (Kniha soudců) a spojují skrze posloupnost postav rodově spřízněných příběhy v jedno dílo.
2. **Zákony** předepisují pravidla kultu, tj. požadavky na jednotlivce, čímž je vymezují od ostatního světa (Deuteronomium).
3. **Mýty** popisují základní okamžiky zajímaví lidskou mysl a zasazuje je do obrazu světa (Genesis: mýtus o stvoření světa).
4. **Příslloví** shrnují lidovou moudrost.
5. **Žalmy** buď oslavují Boha nebo si zoufají a prosí Boha o ujištění. Pochyby zobrazují jako přirozenou součást náboženství. Žánrově se blíží písni.
6. **Epištoly** a **milostná poesie** (Píseň písní) zastupují intimnější žánry, přenášejí náboženství přímo ke čtenáři.
7. **Dobrodružné příběhy** (Josef) ožívují vypravování.

⁹Tuto pasáž jsem převzal ze své mat. otázky číslo 7.

¹⁰Platón: Faidón. Oikúmené, Praha 2005.

8. **Prorocství** plná symbolických obrazů (Zjevení) používají sen jako rámeček a posilují tradici interpretace.

Bible položila základ celým literárním oblastem (apokalyptické žánry podle Daniela a Jana). Snový svět ve Zjevení sv. Jana používá zvláštní emblematickou, která překypuje symboly (pečetě, šelma, symbolika čísel) a často odkazuje ke Starému zákonu. Bible se vyznačuje mimořádnou intertextualitou (v Novém zákoně se často odvolávají na to, co bylo psáno). V pozdějších částech (Lukáš) se často komunikuje se čtenářem („vznešený Teofile“) a vyprávění naznačuje pokrok k literárnosti (větší slovní zásoba a zabydlenost).

Čas Bible se výrazně liší od času indických a jiných mýtů, protože je **lineární** (častý motiv cesty se začátkem a koncem; rámeček stvoření a posledního soudu). Motiv cesty se objevuje také jako rámeček vyprávění (odchod z Egypta) a v Novém zákoně se s cestou pracuje jako s motivem (Kristus je cesta). Prostor se popisuje jen krátce, aby byl přenositelný; přeneseně je prostorem, kde se příběh odehrává, vlastní nitro. Bible používá některé prostory s obvyklou interpretací: poušť (potvrzení volby, pokušení, proměna), jezero (Kristus utiší rozbourané jezero, hloubka, očistění), dům (Ježíš navštěvuje cizí domy, tj. cizí duše). Čas bible je konkrétnější než mýtické in illo tempore (svět stvořen před 5768 lety) a prostor lze ukotvit k existujícím místům: Golgota, Betlém, řeka Jordán.

Předměty v evangeliích mají **symbolický význam**: obilí a plevel (semínko padá na úrodnou půdu), mletí mouky a chléb (práce), rybaření na jezeře (chytání ryb do sítí jako konverze věřících), lis vína (utrpení). Ačkoliv motivy nejsou složité, otevírají možnost interpretačním hrám. Charakteristická emblematická zahrnuje uzdravování malomocných, nasycení hladových, omývání špinavých, které vystupují jako symboly moci Krista. Zajímavě se evangelia dotýkají hostin (Kána Galilejská, poslední večeře), které lze vnímat symbolicky jako nasycení existenciálního hladu, ale zároveň působí velmi tělesně (pití vína jako krve), a tak se obě roviny prolínají.

Postavy Nového zákona pocházejí z okraje společnosti (celníci, nevěstky, nemocní, pastýři); ti se mají stát příjemcem Božího tajemství, což představuje jeden z **biblických paradoxů**. Božské postavy prožívají lidské utrpení (Marie ztrácí syna, „Odejmi ode mne tento kalich“). Postavy se rozhodují podle svobodné vůle (hříchy krále Davida), neváže je osud ani bohové jako u Homéra. Samotná existence čtveřice evangelií či různé verze příběhů v Legendě Aurei dokládají, že nezáleží na detailním popisu,¹¹ ale spíše na tom, co se pod ním skrývá. Nutnost rozřešení paradoxů (marnotratný syn, Abrahámová oběť, Jób) vyžaduje několikanásobné čtení, takže lze proniknout hlouběji pod povrchní interpretaci. Teď se pokusím ukázat, jak se biblické motivy a postupy používají v současné literatuře.

V *Milované* (podle Písně písní) sice Morrisonová popisuje trojici osudů (se zřejmou podobností Trojici), ale hlavním tématem je osud černošského „lidu“, tedy paralela s izraelským lidem a jeho vyvedením z otroctví. Ani zde nestačí prosté čtení, ale příběh se vrství v interpretačních nánosech určených intertextualitou. Biblické odkazy Morrison využívá, aby se jednoduše vykmihla k vysokému tématu. Příběh se (stejně jako u Bible) odehrává ve známém čase na známém místě. Obraznost využívá tělesnosti gradované až do části napsané

¹¹ „Toto se čte ve výše uvedeném apokryfním vyprávění. Zda se sluší opakovat to nahlas, to nechť si rozhodne čtenář — spíš je třeba nechat to být než prohlásit to za pravdu.“ (Legenda Aurea)

podle Písne písní, kde vystupuje Milovaná (mrtvé dítě, přeneseně svědomí) a její matka (paralela složitěho vztahu¹²). Kniha se pokouší imitovat mnohost žánrů Bible experimentální strukturou, ale linearitu zamlžuje složitý syžet. (Jasně jí však potvrzuje všudepřítomné vzpomínání, podobně jako Židé si znovu vzpomínají, že jsou vyvoleným národem.) Milovaná si sice ponechává interpretační otevřenost Bible, ale už jí chybí opravdovost; jazyk se totiž příliš stylizuje do „umění“, jako by autorka chtěla napsat učebnicový příklad literatury. Výrazně vystupuje motiv fyzické cesty, kterou musí hlavní hrdinka vykonat z černošského ranče na sever. Inspirace Bibli se stává explicitní také v následujícím románu.

Avdije, hlavního hrdinu Ajtmatovova *Popraviše*, potrestá Bůh za jeho pýchu (interpretace podle jména-symbolu podle proroctví Abdijášova). Avdij bilancuje na pomezí představy o vlastní vyvolenosti a snahy pomoci ostatním. Biblickou souvislost ozřejmňuje intermezzo, v němž se přeneseme do prostoročasu Bible k Pilátově rozhovoru s Ježíšem. Nabízí se porovnání, kde na jedné straně stojí klidný Ježíš a na druhé aktivista Avdij. Protože Ježíš je podle Bible cesta, snaží se Avdij jednat jako on a vyvádět ostatní z (nejen narkotického) hříchu. Jeho snaha vyhlíží vedle zločinného sovětského režimu, který se snaží o totéž, paradoxně (tj. kniha využívá biblického příběhu ke konfrontaci současného tématu). Líčení vrcholí Avdijovým rozhovorem s vůdcem drogového gangu (alegorickým Pilátem, odkaz k Augustinově teorii státu) a jeho ukřížováním lidmi, které se snaží přesvědčit. Typický motiv sklizně nahrazuje bizarní travestie sklizení kornopí.

Dalším příkladem odkazu Bible literární tradici jsou *Magorovy labutí písně*, v nichž Jirous kombinuje triviální jazyk a vulgarismy (ironický obraz životní reality valdického žaláře) s vysokým tématem osobního vztahu k Bohu. Navazuje na tradici *žalmů*, v nichž se prosebník pokorně obrací k Bohu a vyjadřuje své pochyby o sobě. Intimní sebereflexi Jirous prokládá ironií i vtípem (které lehce vyvažují vážné téma). Například prosí Boha, aby ho ochránil od pýchy, a v následujícím verši se ironicky naváží do Danta. Na biblickou tradici navazuje zaměřením na předměty (vavříny, oměj) se symbolickým významem. Příběh evangelií využívá i Leonid Andrejev v próze Jidáš Iškariotský. Příběh se odehrává ve stejných podmínkách jako originál, ale Andrejev přidává popis okolní krajiny a doplňuje příběh prvky, které postrádají opory v Bibli. Popisuje například paradox hodů kamenem, zdali může Bůh uzvednout kámen, který stvořil tak, aby ho nikdo nemohl uzvednout. Princip doplnění apokryfními prvky se vyskytuje také ve výše zmíněném *Popravišti*: autor si vybere kanonizovaný příběh a dotváří ho podle vlastní imaginace.

10 Dějiny mýtu a mýtus dějin

Nabízí se mýtus vymezit v porovnání se snahou o nalezení a rozumové popsání obecných zákonů (logos) — mýtus vypráví (většinou lineární) příběh, který společně sdílí jeho publikum a který chce slyšet i opakovaně. Mýtus sblíží řád světa a jedince, odděluje řád od chaosu. Když v druhé knize *Iliady* posloucháme výčet všech posádek všech lodí, rychle v něm objevíme i někoho z naší vesnice

¹²Píseň písní se jednou vykládá jako vztah milenců, jindy jako Krista a církve. Existuje detailní soupis symbolického významu všech předmětů, které se v ní vyskytují. Odtud pramení neurčitá mystika, kterou Morrison využívá k charakteristice neurčitého vztahu ducha (resp. těla) dítěte a matky.

(pokud jsme antickým Řekem), příběh tedy zahrnuje i nás. Mýtus se odlišuje od románu tím, že nemusí mít autora, protože on samotný pochází přímo od Mus, jež ho vyprávějí skrze rapsóda. Z toho vyplývá, že mýtus existuje nezávisle na rapsódovi, a nachází se proto v neurčitém čase (in illo tempore). Mýtus lze přenést přes časový úsek aniž by pozbyl aktuálnosti — lze ovšem konstruovat mýty s neomezenou přenositelností? V druhé části se dotknu toho, co znamenají dějiny (tzn. změna podmínek) pro autorský mýtus.

Od posluchače se především očekává, že nebude o příběhu pochybovat. V *Iliadě* mohou vystupovat nadpřirozené předměty (aegis) a nikdo se nad tím ani nepozastaví. Návaznost lze vidět u Márqueze, kde se čtenář také nemá pozastavit nad přítomností duchů či záhadných předmětů, ale považovat je za dané. Archetypálnost mýtu spočívá v tom, že co děje v příběhu, to se děje i ve společnosti. Mýtus proto slouží jako základ, na němž stojí celá společnost mýtus sdílející. Mýtus se pochopitelně neomezuje pouze na antiku; za mýtus lze považovat Hitlerovu rasovou teorii, hrdinný boj pracujících proti vykořisťovatelům, dokonce i osvícenskou vědu postavenou na osvětlení skrze demýtizaci. Všechny příklady nabízejí jednoduchý příběh, který publikum sdílí, a vyžaduje jeho opakování. Mýtus proto slouží i k vymezení sebe sama (národní obrození).

Původní mýty Egypta se zakládaly na cykličnosti úzce spjaté s koloběhem Nilu: Čím lze tedy vysvětlit, že *Iliada* stojí na docela lineárním vyprávění příběhu sedmi týdnů? Zdá se mi, že oproti starým mýtům Egyptanů se situace komplikuje: Achilleus sice prošel příběhem, ale na konci zůstává stejným jako na počátku; pouze si uvědomuje, že jinak žít nemůže. Sice byl pár chvil na bitevním poli jako bůh, ale na konci jasně vidí, že i na něho čeká smrt. Teď už zdánlivý paradox vysvětluje: Aby mýtus posluchače utvrdil, že všechno odpovídá řádu, Achilleus *musí* skončit tak jak začínal. Velká změna nastává s *Odysseou*: Formálně se oba eposy shodují (epiteta konstans, vztah mezi povahou a vzhledem), ale *Odysea* zavádí časovou souslednost Telemachovy a Odysseovy cesty a velkou část tvoří retrospektiva Odysseovy minulosti. V principu však zůstává návratem do výchozího bodu; o účelnosti celé cesty musí posluchač pochybovat. Oba mýty se shodují ve využití vztahu mezi mikrokosmem a makrokosmem: Achillovo trucování zmaří útoky Achájů, Odysseův návrat uzdraví celý ostrov. Vztah mezi plačícím Odysseem a velkými písněmi jeho opěvujícími lze reflektovat u autorského mýtu na vztahu mezi jedincem a dějinami, k němuž teď přecházím.

Právě dějiny se v autorském mýtu Tourniera a Swifta stávají tím velkým tématem vhodným pro román. Dějiny tu však neběží izolovaně, ale podobně mýtu se do nich člověk začleňuje, cítí je na *vlastní kůži*. Mikrokosmos Abela Tiffaugese stojí vedle makrokosmu nacistické říše: Hrdina tu není vzorem člověka, ale odrazem dějin — odrazem toho „slavného“ mýtu. Místo vynikajícího hrdiny dřívějšího mýtu nastupuje hrdina zcela obyčejný, ale mýtus jím zachycený se zřejmě blíží skutečnosti více než popírání její mýtičnosti. Autorský mýtus sice jasně deklaruje, že se jedná o fikci, ale přesto se skutečnosti blíží. Swift mikro- a makrokosmos dokonce ještě komplikuje: Velké dějiny války stojí nad dějinami pivovaru, nad vztahem Mary a učitele. Každý kosmos má sice vlastní pravidla, ale zároveň se vyskytují prvky, které jednotlivé úrovně spojují. Většinou se jedná o triviální předměty (které odkazují k zabydlenosti mýtů): úhoří a historie jejich množení, tajná truhla se starým pivem. Podobně Tiffauges přisuzuje všem běžným předmětům velkou dějinnou a symbolickou moc: Holubi, jelení trus atd. — význam mnohokrát přesahuje samotný předmět, jsou to symboly něčeho

většího. Tiffauges svůj svět pokrývá, aby v něm mohl ukazovat na inverze a symboly a sám sebe ujišťovat o skrytém smyslu. Rozehrává se tak hra, při níž Tiffauges v rámci jednoho mytického světa konstruuje svět nový. Podobný svět konstruuje učitel dějepisu v *Zemi vod*, když v rámci „Velkých dějin“ (at' už je to cokoliv) vypráví svoje malé dějiny. Lze nahlédnout, že dějinami se zde rozumí jakýkoliv příběh, a nutná přítomnost dějin tak vyplývá z nutnosti vyprávění, z nutnosti konstruování jiného světa. Do tohoto světa utíká učitel dějepisu, ze světa v němž ukradla manželka dítě před supermarketem; dostává se do světa, kde si sice uvědomuje fikci svého světa, ale proto ho ještě nehodlá opustit. Zdá se, že si hrdina musí vykonstruovat nějaký okolní svět a teprve skrze něj může pochopit sebe sama, svůj úděl. Tak i Odysseus částečně porozuměl sám sobě, až když o sobě slyšel v písničkách.

11 O géniích

Když jsem se zamýšlel, co se vlastně míní literárním kánonem, napadala mne různá hlediska: Kánon jako výjimečné zachycení postavy, kánon jako vzorová zápleтка, analýza kulturního vlivu atd. V každém případě se musí jednat o známý text, který se hojně cituje a dovoluje rozehrávat interpretace v podobě paralel a intertextuálních odkazů. UVědomil jsem si, že postavy a zápletky se od pradávných dob vlastně nezměnily, neboť ani člověk se nezměnil. Některé typy postav sice získávali na důležitosti, ale kánon literatury nelze vymezit pouhým dokonalým vyobrazením postav. Protože literatura vesměs popisuje totéž (Jistě byste namítli, že k převratu dochází třeba s psychologizací a nahlížením do hlavy hrdiny, ale znamená to nový typ člověka?), rozhodl jsem se vymezit kánon na základě vytvoření *dokonalého tvaru*.

Dokonalý tvar zachycuje obsah ve formě, která se stává charakteristickou, následovanou a uznávanou — formě, která dějiny přímo obtiskuje, nejen že z nich vychází. Do určité míry lze nahlížet na kanonický text jako na konzervované myšlení doby, idol a shrnutí určitého náhledu na *člověka*. K příkladu mohou sloužit Homérovy eposy a velké tragédie tak pevně spjaté s myšlením antického Řecka. Pro křesťany mají stejný význam Bible a Augustinovo *Vyznání* přesouvající předmět zájmu do intimnější sféry oproti hrdinným eposům. Další texty se vyznačují podobnou dovršeností: at' už myslíme na Dantovu *Komedii*, Boccacciův *Dekameron*, Cervantesova *Dona Quijota*, Rabelaisova *Gargantu* nebo na Shakespearovu souhrnnou tvorbu, vždy najdeme stovky textů na ně navazujících a můžeme vymezit, jakou formu zakládají.¹³ Ke kánonu lze přiřadit i novější texty, jejichž počet však rychle narůstá. Mimo to se ustavují národní státy, a vznikají tak národní kánony (tam patří už *Komedie*). Z pozdějších období bychom mohli vybrat Dostojevského dílo — opět životaschopnou deklaraci idey — a skončit Kafkou, Joycem. Nesmíme však zapomínat na vždy přítomnou ošidnost kánonu, protože například Sadovy romány do něj významem patří, ale vzhledem k většinovému povrchně mimetickému nahlížení se tam neřadí, snad kvůli ostychu pisatelů učebnic. Ačkoliv rozbor literárního kánonu má tradici už od Aristotelovy *Poetiky*, dle mého mínění musí být jakýkoliv kánon pouze přibližný, poplatný době v níž byl tvořen (vzpomeňme našeho vymezení kánonu

¹³Rozsah nedovoluje pohovořit o Legendě Aurei a rytířském románu, ale v Donu Quijotovi vidíme, že i rytířský román zakládá tradici. Vynechávám ho předně kvůli tomu, že neznám zástupce, který by šlo formou a dovršeností srovnat s ostatními.

vzhledem k dějinám) a kánon moderní literatury se zdá vzhledem k malému časovému odstupu problematický. Co však rozumím dokonalým tvarem a dovršeností, pomocí nichž jsem kánon vymezil?

Z antické tradice zaujímají hlavní místo eposy Ílias a Odysea. K výlučnosti a zahrnutí do kánonu je předurčuje tehdy nevídaná komplexita, ohromující návaznost další literatury (Gargantua a Pantagruel, Joyce), veršovaná „vysoká“ forma daktylského hexametru, vysoké téma hrdiny ovlivňovaného bohy, a hlavně přijetí antickou společností za základní kámen tradice. Spíše než výlučnost tématu vyzdvihuje Odyseu nový vypravěčský postup (tedy věc formy) retrospektivního vyprávění a současných dějových linií, bez nichž si vůbec nelze představit literaturu. Myslím, že řečená dovršenost spočívá u Homéra právě v souladu vysoké myšlenky a důstojné formy.

Křesťanská a židovská tradice čerpá pochopitelně z Bible, o jejíž dovršenosti se nedá pochybovat — kniha se tu deklaruje jako zákon, cesta a její interpretace vede ke spáse. Zároveň obsahuje bohatství žánrů — z mnoha vytryskly samostatné literární proudy — a mnoho různých typů postav a charakteristický prostor. Přináší také požadavek interpretace na čtenáře, užívá symboly a alegorie. Domnívám se ale, že ke kvalitám Bible nutno připočíst církevní dogmatismus jejího uplatnění, abychom získali ostřejší obraz o jejím vstupu do kánonu. Oproti antické tradici se křesťansko-židovská tradice vyznačuje důrazem na písmo narozdíl od slova. I v tom vidím odlietek tehdejších představ — písmo jako odraz odrazu proti písmu kanonizujícímu.¹⁴

V renesanci navázalo na představu o dovršenosti několik autorů: Dante vytvořil monumentální osobní mýtus o vlastní cestě peklem, očistcem a nebem o 100 zpěvech, Boccaccio vytvořil soubor se stejným počtem povídek, Chaucer se snažil napsat soubor 120 povídek o pouti do Canterbury. Renesanční snaha o vytvoření nového kánonu snad odkazuje k antice, ale jasně nám ukazuje, že se tu rodí něco nového: Vytváří se tu imaginární svět autora, který drží pohromadě společná forma (odkaz k antickým eposům), a symbolika čísel dokumentuje ambice autora (odkaz k židovské tradici). Lze nahlédnout, že právě forma se např. v Canterburyjských povídkách či Komedii stává určujícím znakem pro kánon; vždyt' v prvním případě čteme i sprosté báchorky, ve druhém se obsah podobá travestií (Beatrice a vztah k ní jako k milence i k panně Marii). Travestie tehdejší četby dochází naplnění i v Donu Quijotovi, základu španělské národní literatury. Také Cervantes přichází s formálním vylepšením: Zachovává epizodickou konstrukci rytířských románů, ale za touto konstrukcí se táhne velké téma důvěry ve skutečnost a příběh, zdá se, přesahuje travestované hranice epizod. Cervantes také pracuje s autorstvím, až by se zdálo skoro marketingově, a ve druhém díle se o ně zuřivě bije. Pro kánon má Quijote význam značný, neboť z něj vychází žánr románu.

Shakespeare (alespoň pro anglickou literaturu) zosobňuje kánon v nejčistší podobě. Takový kánon může sloužit i k vyhranění se proti němu, protože Shakespeare skutečně svírá anglickou literaturu už pár století jako nedostizný idol spisovatelství. Oslepení jeho géniem, zapomínají někteří, že dnešním literátům nejde o jeho nápodobu. Pro anglického spisovatele může Shakespeare připomínat vězení, z něhož se nelze vymanit. Není pochyb, že ač využívá mistrně emoce v příbězích, skutečný důvod Shakespeareova zařazení do kánonu leží v dokonalé formě jambického pentametru a rozsahu tvorby. Ale čím Shakespeare převyšoval

¹⁴Rád bych také popsal Vyznání a Teologickou sumu, ale místa se nedostává.

například Marlowa, který stejnou formu používal už dříve? Můžu pouze poznamenat, že Shakespeare měl díky Marlowově dřívější smrti možnost reakce, a tak nynější kánon spíš vychází se štěstěny než z železných pravidel.¹⁵

Nakonec jsem si vybral Dostojevského dílo: To sice splňuje požadavek dovršenosti dostatečně, ale zdá se, že se formálně nevymyká tehdejší zvyklostem. Přesto, ač Tolstoj o tom pochyboval, se Zločin a trest nebo Bratři Karamazovi stali kánodem. Podle mého názoru to umožnila právě formální přístupnost a zároveň vztah k filosofii. Filosofický diskurs dávkuje autor kapkami vzrušujícího příběhu, a tak si snadno získává příznivce (podobně jako Nietzsche). U Dostojevského rovněž pozoruji intertextuální odkazy, dokonce v řeči konečného procesu cituje žalobce Gogolovy Mrtvé duše. Dostojevským podle mě končí jasný literární kánon ruské literatury, což si uvědomuje i Charms v anekdotě:

Puškin sedí doma a přemýšlí: „Já jsem génius — no dobře, Gogol je taky génius. No jo, ale vždyť Lev Tolstoj je taky génius a Dostojevskij, dej mu pámbu nebe, taky génius. Kdy už tohleto skončí?“ A tenkrát to právě skončilo.

12 Náš středoevropský problém

Bělohradský v esejí *Mittleeuropa: Rakouská říše jako metafora* vymezuje tři charakteristické znaky středoevropské literatury. Za prvé poukazuje na použití uniformy jako symbolu oficiální legality, která nekončí ani v domě, takže uniforma nahrazuje starou dobrou kůži. Jak píše Roth, taková uniforma se jen tak nesundává. . . slouží jako štít, jehož tíží si uvědomujeme, ale zůstávající poslušni, odmítáme se vyptávat na důvody války. Výrazně se na tomto *obrazu* poslušnosti podílela i habsburská škola, která tehdejší mládežníky pěkně vycepovala. Středoevropské národy mají ostatně s indoktrinací jedinečnou zkušenost: od jezuitů a obrozenectví, přes nacismus a komunismus už zkusili vše. U nás to posiluje ještě mýtus o české vzdělanosti a kulturnosti. Bohužel se často nereflexuje, že tato pomyslná vzdělanost se utváří především neustálým sebepotvrzováním v televizi a rádiu. Obecný sklon k mystifikacím potvrzuje i spor o rukopisy, v němž se demytizace sama stala mýtem, což pomohlo Masarykovi prosadit československou svébytnost. Za druhé kritizuje Bělohradský objektivismus, protože nic skutečně nevysvětluje, neboť skutečným vysvětlením (jak píše Husserl) je učinit něco transcendentálně srozumitelným. Řekl bych, že tento aspekt se nejlépe zrcadlí u Gombrowicze, jehož Witold si utváří vlastní svět, který popírá objektivismus, ale zároveň ho lze nazvat konzistentním, neboť se neustále sám ospravedlňuje. Za třetí prvek označuje Bělohradský vnitřní nedokončenost každého díla. Husserl se domnívá, že završenosti lze dosáhnout až v nekonečném čase; jeho *Krise* i další středoevropská díla jako *Muž bez vlastnosti*, *Švejk* nebo Gombrowiczovy romány to potvrzují. Středoevropské romány neaspírají na finalitu, ale třeba i skromně vycházejí z „nizkých“ žánrů: Švejka lze nahlížet jako předělávku brutálního barokního kašpárka, Čapek vychází ze čtení pro služky, Váchal zase z krváku. Takzvanou vysokou formu středoevropský román popírá; ztrativ důvěru ve veškeré náhražky smyslu, uchyluje se k prověřeným základům. Faktickou shodu s Husserlovou filosofií však zhodnotit nestihnu.

Střední Evropou se v literárním vymezení rozumí země dříve patřící do Rakouska-Uherska, Bavorsko, Polsko a snad i západní Ukrajina a Rumunsko. Na příkladu Polska vidíme, že tyto země podléhaly cizím mocnostem, které si s nimi

¹⁵Kdoví, možná že Marlowe byl skutečně Shakespeare a Shakespeare Marlowe.

pohrávaly podle libovůle, takže po rozpadu Rakouska-Uherska pozbyly ochranného svazku a záhy čelily německým a sovětským expanzím. Zde si musím klást otázku, jak se v těchto státech vytvořila tak svébytná literatura, jejíž tematickou celistvost nedokázala rozbít ani železná opona? Vysvětluji ji následujícím procesem teze a antiteze: V počátku převládal nacionalismus, který nutit spisovatele k práci, kterou by povýšili domácí literaturu proti těm cizím. Na tuto snahu navazuje sebekritika, v níž si literatura uvědomuje svoji vlastní povrchnost, takže se ubírá k hledání nových apodiktických základů. Právě v této antitezi předběhla středoevropská literatura například německou, protože přestala úmyslně tvořit „velká“ díla typu Goethova *Fausta* a navrátila se k přirozenému světu. (Stejným procesem prochází i irská literatura, v níž dekonstrukce také začíná běžným životem Blooma a pokračuje ironickým O'Brienem. Ale vždyť i Joyce tvořil v Terstu!) Přirozený svět, jehož nahlížení prochází různými *deformacemi*, pokládám za základní časoprostor středoevropské literatury. Lze to doložit Kafkovým *Zámkem*, postaveným na bytostně tělesných a okamžitých vjemech, které procházejí skrze absurdní čočku situace zeměměřiče v jakési vesnici; rovněž v *Zámku* vystupuje obraz věci výrazněji než věc samotná, což předznamenává celé pozdější zkoumání diskursů. Přirozený svět, který popsal Edmund Husserl ve své fenomenologii, musí sloužit jako východisko, které velice pozvolna povede k objektivaci okolního světa.

K přirozenému světu se navrací i hudební skladatelé, kteří se nad to musí vypořádat s předchozími velikány (Smetana, Dvořák, Liszt, Wagner); v hudbě Miloslava Kabeláče se vracíme k počáteční meditaci nad časem (*Mysterium času*) nebo mystickými slovy (Mene tekel ufarsim, *Antifony*). Skutečné vědomí se utváří jen pomalu a lze k němu dospět pouze s počáteční epoché, popřením platnosti vysvětlujících metod objektivistické vědy nebo schémat „velkých“ dějin. Tu provádí například Švejk, který „velké“ dějiny vůbec neuznává, ale vše si přibližuje pomocí důvěrně blízkých příběhů (a nezáleží, zda se opravdu staly). Jiným příkladem zdůvěrnění může být motiv snu, v němž se vyskytuje čiré vědomí (spíš než nevědomí) o samotě. Takový sen se odráží na rozpadu monarchie, při němž si teprve uvědomujeme, v čem jsme žili; nacházíme se v mezidobí mezi dvěma diskursy a můžeme tak systém diskursů reflektovat. Stejně tak mě zaujalo, že velká část reflexe národních spisovatelů se provádí z exilu (Gombrowicz, Kundera, Hašek žil myslí také spíš v Rusku). Mám-li vše shrnout: Prostorově se vyznačuje nepřítomností zakoušenou skrze bezprostřední přítomnost.

Středoevropská literatura se podobá irské i v hledání formy: Gombrowiczovy romány předkládají formu jako základní problém (několik předmluv, obraz v záplectce). Těžko najít tak robustní literární formu, která by překonala tak samozřejmě proměnnou formu režimní, stejně jako se Josífek svými pochybnostmi těžko vyrovná studené sprše gymnazistky. Gombrowicz tak lze číst i jako filosofické romány, vyvěrající z přirozeného světa, ale zahrnující základní rozdíl mezi předmětem a jeho obrazem, a tak i téma diskursu. Zřejmý rozdíl se rýsuje mezi starým mocnářstvím, kde aspoň formální život udržuje vyprázdněná legalita, a Witoldovým světem, který si význam vkládá neustále sám z počátečních podmínek pozorování předmětů. Skuhrající forma se dále ukazuje na Leonovi, který trpí chorobným zdrobňováním slov. Nejnápaditější mi však připadá vztah vypravěče a postav, kteří se navzájem v sobě hledají, a vzájemně si přiznávají existenci teprve skrze nahlédnutí sebe sama v druhém. S Esterházy se tvorba zřetelně přiklání k tematizaci diskursu, který ukazuje na slovních hrách. Stejná pasáž může vyznít buď jako politická nebo erotická stat' podle toho, z jakého

diskursu se čtenář dívá. Problém nahlížení se tedy zachovává, pouze jeho forma se poněkud přetváří. Středoevropský prostor přijímá knihu za jednu ze svých nejabsurdnějších her.

13 Postmoderna: Kde zítra znamená včera

Postmodernou rozumím především reakci na modernu, ačkoliv někteří takový význam popírají a zdůrazňují pouhou časovou následnost. Stačí se ale podívat na Baudrillardův článek „Dokonalý zločin“ a uznáme, že bez filosofie moderny nedává postmoderna valný smysl. Samotné téma se však stává tak křehkým, že ho někteří ani nepovažují za téma. Sám jsem si myslel, že se jedná o nikam nevedoucí konstrukt, až jsem se podíval na jednu modrou knížku. Nemusela to být knížka, ale třeba pouhá schránka na věci, ale já jsem ji pokládal za knížku, protože měla všechny znaky pro ni charakteristické. Ted' si netroufám ukázat na modrý kvádrík a říci: to je knížka. Nesouhlasím ale s Baudrillardovou tezí o velké iluzi, kterou před ním vyjádřil O'Brienův de Selby ve *Třetím strážníkovi*. Protože vše má být pouhou iluzí, stejně se dostaneme ke konstrukci náhradního světa, která se projevuje v autorském mýtu a magickém realismu. Řekneme-li, že svět je jednou velkou iluzí, pak to zřejmě zůstane jediným výrokem z našeho pera. Podívejme se však na větu podrobněji: Říká především, že svět je a iluze je. Můžeme tedy zkoumat tuto iluzi a tento metafyzický výrok o podstatě světa k jeho poznání ničím nepřispívá. (A mlčet po způsobu Wittgensteina se nikomu nechce.) Jiný způsob zvolila Dílna potenciální literatury, podle níž existuje omezený počet dílků vyprávění, z nichž díky variaci (matematicky správně) sestavujeme velký, prakticky nekonečný počet knih. (Stejný princip se zrcadlí na úrovni slovo-věta.) Doufáme, že nějakou novou variací se nám podaří dosáhnout přínosu k již vytvořenému, stejně jako variací ingrediencí vymýšlíme nová jídla. Podobně jako nový román i puzzlový tvar Perecova *Života – návodu k použití* vyžaduje aktivní vklad čtenáře, který v prvním případě vkládá význam do postav, ve druhém spojuje jednotlivé povídky do celku. Žánr povídek sdružených do románu lze číst už u Borgese a představuje pojitko k literární tradici např. *Canterburských povídek*. Návrat k povídce můžeme vidět i jako snahu o návrat k přirozenému světu, prvnímu bodu Husserlovy terapie.

Jiným způsobem se k němu navrácí autorský mýtus: V *Zemi vod* Grahama Swifta nacházíme příběhy dějin, které se navzájem proplétají, čímž se utváří život. Vedle sebe stojí „velké“ dějiny jakobínské revoluce, dějiny místního pivovaru, dětství vyprávějího učitele dějepisu a kapitola o úhořích. Vědecké bádání v podobě metapříběhů kapitoluje před bezprostředností malých, osobních příběhů. Úvahy o podobnosti obrazu velkých dějin a vlastního života přináší otázky, zda metapříběh velkých dějin nepřenesíme do vlastního života nebo naopak nevkládáme do událostí velkých dějin smysl podle sebe. Návrat k čistému vyprávění (vyprávění-pravit-pravda) pozorují rovněž v Márquezově *Stu rocích samoty*. Text byl dlouho zjevená pravda, nápodoba skutečnosti, kritika sociálních poměrů a teprve v postmoderně, myslím si, se stal prostě textem, vyprávěním bez očekávání významu. Pro Márqueze jsou typické tělesné vjemy, ale zároveň zasazení do mytického prostoru cyklu a biblické apokalypsy. Pokud představí nadpřirozenou postavu, řekneme ducha otce zakladatele přivázaného ke stromu, nevyjadřuje se k tomu, ale prostě to udělá. Podobně se ke kořenům navrácí i Ajtmatovovo *Popraviště*, které se zakládá na biblické intertextualitě.

Lze ho vnímat i jako pohled Starého zákona na Nový zákon a jakéhosi potrhlika Avdije (Krista), který si myslí, že vysvobodí svět. Poukazuje tak na neustálý cyklický charakter dějin, který zakoušíme už v *Gumách*; náš příběh plný narkomanů a ruských stepí pouze kopíruje, co už se stalo. Postmoderní cykličnost (která se vyskytuje i ve *Stu rocích samoty*, například slepá Úrsula a křeslo) lze poněkud nadneseně vnímat i jako výčitky Bohu, který přislíbil brzký konec.

Postmodernu charakterizuje také pluralismus, který se odráží na světě diskursů. (Otázku, kde se nacházejí tyto světy diskursů, nechávám stranou.) Diskurs podle Foucaulta popisuje porozumění skutečnosti v dobovém nebo oborovém kontextu. V historických pramenech má slovo *národ* jiný význam než dnes, *nukleus* znamená buněčné jádro v biologickém diskurzu, ale jádro atomu ve fyzikálním, zásadní rozdíly najdeme i mezi cyklem jako syntaxí programu umožňující opakování a menstruačním cyklem. Reflexe jazykového diskursu zajímala hlavně literaturu v zemích socialismu, jehož jazyk ostře kontrastuje s významem, resp. jeho absencí. Toho využívá *Malá mad'arská pornografie*, když stejné otázky lze vykládat jak v politologickém, tak erotickém kontextu. Ve *Frontě* zase absurdní stání ve frontě získává smysl, pouze pokud připojíme společenské okolnosti a touhu po džínách. Eco na tomto poznatku vystavěl svou tezi otevřeného díla, které má několik rovin chápání, např. jako detektivka, filosofické tázání, úvaha o literatuře, historický popis epochy atd. O jaký objev! Středověké knihy byly bohatě ilustrované a nabízely čtenářům jedinečný zážitek při pouhém prohlížení. Medievalista Eco pouze přejímá středověký pohled, tj. samozřejmý fakt, že některé poznání vyžaduje k svému zřejmému smyslu i diskurs. (Přílišná zřejmost tezí se stala důvodem kritiky postmoderny, podle níž jí chybí obsah.) Z toho rozhodně nevyplývá absolutní relativismus a ilusivnost světa, které jsem popsal na začátku. Čtenář musí bedlivě pozorovat, aby v tomto světě „bez pravidel“, nechytil do nástrah modelového autora. Není ironie, kterou otevřené dílo uplatňuje, zlá a vylučující? Nikoliv, ale jak Eco říká, žádné otevřené dílo neexistuje. Modelový autor hraje se čtenářem zákeřnou hru; když v *Když jedné zimní noci cestující* analyzuje Lotárie texty pomocí počítače počítajícího výskyt slov, vybavuje se mi oulipovská kombinatorika. Další ironii stylu přináší vyprávění romantického hrdiny. (Copak touto ironií nenavazuje na Odyssea a modernu?) Od počátku se mi znechutil příběh, do kterého mne vypravěč zasadil; chápu, že se snaží vyrovnat s neosobní situací čtení, stejně jako chápu, že použití druhé osoby neslouží začlenění čtenáře do děje (takovým způsobem bychom se stali vypravěčovou figurkou), ale klidně k iritování čtenáře, který se tím více bude těšit na vnořené příběhy – další faul! Do toho vstupují omezení způsobu psaní, ať již vyhýbání se určité hlásce, tahy jezdecem, otáčení Rubikovou kostkou. I z tohoto důvodu se postmoderna často obrací k typickému diskursu – hře.

14 Barok a jeho ohlasy

Barok otevřel literaturu nižšímu čtenářstvu: V renesanci se na čtení soustředovalo pouze několik učenců čtenářské elity, ale rozšiřující se gramotnost a snaha katolické reformy zastavit odliv věřících snesly literaturu k mase. Masovost potvrzuje lidovější použití jazyka s hovorovými výrazy či neustáleným pravopisem (Komenský, překlad Manniho) a rozvíjející se komunikace se skupinou čtenářů, místo dosavadního renesančního jednotlivce. Manni ve *Věčném pekelném žaláři* nabádá čtenářstvo, aby poctivě četlo a k přečtenému se pravidelně vracelo.

Ke kolektivnímu nazírání vede také představa všeobecného hříchu (a přeneseně prvotního hříchu). Manni zdůrazňuje opravdovost své představy pekla a snad to myslí i vážně. Propracovaná didaktika jeho *Žaláře* využívá ke svému apelu názorného příkladu, v němž veškeré pojmy představuje konkrétně. Oproti strohému protestantství nabízí katolický barok agresivní smyslové představy sirného smradu, propichování jehlami, ohnivých jezer a neuhasitelné zízne. (Protestantští autoři jako Komenský takových útočných obrazů postrádají, ale ilusi světa užívají úplně identicky.) Živelný sloh utváří řečnické otázky, pronikavé výkřiky, vzdychání a nařikání autora, především však patos, se kterým se vysoké téma spasení vypráví, ačkoliv forma zůstává nízká. Rozpor mezi tělesností a neustálým odkazem k Bohu představuje ústřední paradox baroka. Další paradoxy hned následují: množství dílčích příběhů versus jedinstvo Boha, fikce a skutečnost (skutečná pekelná hrůza dalece převyšuje Manniho fikci), tělesné prvky jako ohnivá jezera a plameny zraňují nehmotné duše hříšníků atd.

Zdeněk Kalista v knize *Tvář baroka* vysvětlil tuto snahu jako pokus dosáhnout Boha skrze prostředky zdejšího světa. V obecné rovině to naznačuje již mariánský kult (lásku Krista k celému lidstvu nahrazuje všeobecně známá mateřská láska). Podobně přenáší Bedřich Bridel v básni *Co Bůh? Co člověk?* Boha do našeho těžce tělesného světa – Bridelův Bůh, tot' kruh cukandrový; v Bohu dlí více sladkosti než v mléce a medu. Předpoklad k takovému rozvoji pramení ze samotné eucharistie a víry, že hostie skutečně je Kristovo tělo. Kalista to ukazuje na Tereze z Ávily, která věřila, že Kristus vstoupil do jejího těla, a vzdala se vlastní vůle, chtěj vykonávat pouze tu Boží. Bůh baroka nestojí skromně mimo svět, ale vede vojska do bitvy, žene misionáře k šíření víry a inspiruje přírodní objevy (Galileo). Barokní literatura však obsahuje komplikovanější prostředky než pouhé smyslové líčení. U Bridela sledujeme, jak přímo tematizuje nedostatečnost jazyka k vysokému tématu Boha – jeho báseň se rozvíjí od prostého kupení kontrastů vedle sebe („já nemoc, tys zhojení“) až k propracované symbolice („Růže jsi, než bez trní / studně, nemaje začátku“). Stejně jako ostatní barokní literáti využívá Bridel k šokování čtenáře dokonce kýče: Čtyřslabičné verše z *Života svatého Ivana* působí svou spoustou absolutních rýmů triviálně. . . ale jen do té doby, dokud čtenář nenahlédne, že mechanika slohu odráží tupost a hříšnost světa zdejšího. Bridel se upírá k světu věčnému, ale mate ho obraz Boha v zrcadle (člověk stvořený k božskému obrazu), kterým prolézají červi jak opuchlou mrchou.

Barokní symbolika, tíhnutí k smrti a živočišnému rozkladu zastupujícímu pomíjivost pozemského života, inspirovala jak autory z období dekadence (ač zde groteskně nahrazují náboženský patos předstíraným nezájmem), tak i pozdější katolické autory. Všimněme si proto menší valdštejně trilogie, Durychova *Requiem*: Příběhy spojují alespoň dva prvky, únik ze světa a jeho pomíjivost. V první povídce vidí „Kurýr“ sám na sobě, že pozemské postavení netrvá dlouho. Žije ve snu o udatné vzpouře proti císaři, ale zrada bratra mu sen zkaží a on opouští na koni tento svět. V „Budějovické louce“ čekají vzbouřenci na smrt a zároveň je opouští mladá chóriska na koni za snem královské lásky. Konečně ve „Valdicích“ pozorujeme ostatky vévody – nechutná shnilá žebra provrtávající košili –, řezáme mu hlavu s rukou a nakonec odjedeme lipovou alejí, již nechal vysázet. U Durycha se realita chová jako zrcadlo – vypadá skutečně, ale pouze se zdá. Skutečnost sídlí v mnišských žalmech a prosbách k Bohu. Zobrazovaný svět je absurdní, proto ten všezakončující únik na koni! Ačkoliv by se to dalo vysvětlit i hořkou ironií, podle mě se Durychovi hrdinové snaží z tohota světa

uniknout stejně jako Bridel. Durychovu barokní inspiraci netřeba dokládat dále, stačí se podívat na hrubé tělesno Valdštejnových ostatků či na paradox velkého šlechtice a skromné hrobky.

Kalista má v myšlence dosahování Boha skrze tento svět zajisté pravdu, ale nesmíme zapomenout, že v baroku se ideje vyskytují v kontrastu. Cestě skrze tento svět oponuje snaha dosáhnout Boha přímo, tj. na tento svět rezignovat, jako to vidíme u Bridela.

15 Deus caritas est

Hlavním inspiračním zdrojem se pro mě stala encyklika papeže Benedikta XVI. *Deus caritas est*. Podle ní existuje několik druhů lásky: *erós*, *filia* a *agapé*. První z nich označuje lásku tělesnou, druhý lásku přátelskou a poslední lásku v biblickém smyslu. Kladu si za cíl ukázat oba extrémy, lásku k tělu a lásku k duši, a na základě jejich srovnání (tj. s vyznačením přesahů) odvodit pojetí křesťanské lásky. Předem upozorňuji (jak poznamenává i papež), že na tyto tři pojmy se nemůžeme dívat na absolutní antiteze, které bychom od sebe mohli izolovat. Termínům neřest a vášeň se chci pro jejich široký význam vyhnout.

Za nejvýznamnějšího zastávce filosofického realismu lze označit Platóna, který ve spise *Faidón* dokazuje věčnou existenci duše na základě existence idejí. Samotný název filosofie znamená lásku k moudrosti, takže v ní nacházíme odpor k tělesnu, zvláště patrný v porovnání s Petroniovým *Satirikonem*. Zatímco v *Satirikonu* mluví o erótu otevřeně, téměř aniž by ho tabuizoval, Platón erót z principu zavrhuje a ponechává ho slabým. Důvod pramení z radikálního realismu, podle něhož jsou pouze obecniny a na konkrétní věci netřeba brát zřetel. Tělesno stojí v protikladu k jsoucnu, které se nachází ve světě idejí. Jedinou lásku, kterou filosof kromě lásky k moudrosti pocítuje, bychom mohli nazvat *filia*. Filosof miluje svoje druhy ve zkoumání světa, tzv. filosofickou pospolitost, abychom použili výraz moderní, Husserlův. Lásku ke všem, kteří moudrost milují, můžeme přirovnat ke slabší formě lásky biblické, protože skrze moudrost miluje filosof bližní, zatímco v křesťanství se tak děje skrze Boha. Právě skrze filosofickou pospolitost se o příběhu vůbec dovídáme, neboť Platón tlumočí vyprávění Faidóna Echiakratovi. Filosofie se tímto způsobem stává intimní, což nejvíce prožíváme, když Sókratés čeká na smrt hladí Faidóna po vlasech. Cítím však, že i v tak vyhraněném realistickém pojetí zůstává latentní tělesnost, kterou si filosof uvědomuje, ale nezmiňuje ji – tělesnost, kterou sděluje svoje myšlenky, kterou zakouší vypitý jed. Nemá smysl nahlížet *Faidóna* jako racionální důkaz existence duše, vhodněji ho vystihuje označení „filosofická báseň“, protože hlavním obsah přebírá láska Platóna k jeho učiteli. Můžeme ho zvat ódou na rozum, který vypravěč miluje a opěvuje. Celé sdělení totiž zahrnuje jazyk, který křesťálovou jasnost vylučuje, a uděluje tak textu literární hodnotu vedle „čistého rozumu“.

Ke komparaci s *Faidónem* vyzývá jiný filosofický spis, který zastává opačný názor – nominalismus – a překrucuje typické platónské prvky. Sade ve *Filosofii v budoáru* používá formu platónského dialogu, který se nese v podobně optimistickém duchu jako u Platóna. O to více zaráží jeho odlišný filosofický názor stejně jako pornografická láska k tělu, protipól lásky k duši. Nemám potřebu dokazovat, že téma románu je filosofická reflexe, především francouzské revoluce. Jak jsem předeslal svrchu, pornografická láska se nevyskytuje odděleně, o čemž svědčí i

rozsáhlé prohlášení francouzskému lidu. Sade používá pornografii jako specifický diskurs, který unese téma neomezené svobody, kterou prezentuje. Těžko ho lze považovat za destilovanou esenci eróta, protože veškerá sexualita se odehrává mechanicky a opakovaně. Román vlastně působí jako divadlo, v němž jsou inscenovány neuskutečnitelné polohy, takže mu chybí bezprostřednost, na které se zakládá pornografie; nelze ho považovat za vyobrazení skutečnosti. Ačkoliv tělo zde zdánlivě soustřeďuje veškerou pozornost, překvapí nás náklonnost, kterou Dolmance chová k myšlenkovému konstruktu neomezené svobody, deformované formě filosofie. Erotické tělo, které se vždy popisuje extatickými okamžiky, se zde stává všedností, kterou občerstvuje pouze *myšlenka*. Nepochybuji, že u Sada převládá erotické tělo, ale ukázal jsem, že se nejedná o vyhocený dualismus těla a mysli (duše).

Někdo by mohl namítnout, že Augustin se vrací k pohrdáním tělem. Ano, například za prvotní hřích označuje soulož Adama a Evy, tedy poznání těla. To však zřejmě neodpovídá prvním knihám *Vyznání*, v nichž se kyvadlo k tělu vychýlilo natolik, že se do něj musel pořádně t'uknout, aby se vrátilo do rovnovážné polohy. Vždyť Augustin, v opozici proti extrémním pojetím představeným v předchozích dvou odstavcích, vyznává křesťanský pohled na erós a agapé, v němž oba odrážejí jedno. Jak tělesná, tak duševní láska odpovídá projevům jednoho, a nelze je oddělit. Augustin vnímá jakoukoliv lásku jako projev Ducha svatého a zároveň tu láska k bližním vytváří důvěrný vztah mezi vypravěčem a čtenářem. Vypravěč i čtenář patří do stejného církevního diskursu, který se odvíjí z Bible, a vypravěč proto nemusí zabíhat do podrobností, protože čtenáře nepřesvědčuje. Současný papež proto právem, tj. ve shodě s Bibli i Augustinem, zdůrazňuje jednotu lásky skrze Boha, nedělitelnou na erós a jiné. Má-li se stát láska nejvyšší dokonalostí a blaženstvím, musí být jediná. Zároveň však může být nahlížena z různých stran, což lze ukázat na interpretacích *Velepíseň*. *Velepíseň* na první pohled mluví tělesně zabarveným jazykem o manželích, ale často se vykládá jako rozhovor Krista a církve. Chápání lásky zrcadlí chápání Bible, která je sice jediná, ale čtou ji mnozí. Křesťanská láska se však liší od platónské i sadovské „lásky“ v zásadním bodě: Iniciátorem není člověk, ale láska projevující se v Bohu prostřednictvím Ducha svatého, se kterou se Bůh obrací na člověka (jak píše Berd'ajev). Pouze tento předpoklad přeměňuje lásku na vznešenou, což se odráží na stylu svatého Augustina, který se k Bohu obrací na počátku každé knihy.

17 Tělesnost

Úspěch tělesnosti v literatuře jistě pramení z jejího univerzálního charakteru: Každý čtenář má svou zkušenost se žráním, kálením a sexualitou.¹⁶ Tělo proto poskytuje základnu, od které se může odrazit k dalším vjemům; úspěšně lze tělo provázat s duší (křesťanská eucharistie) nebo jinak propojit s abstraktními tématy.

Tělesnost úzce souvisí s lidskostí, což způsobuje, že Homérovo líčení těla na nás působí nelidsky, nepřirozeně — božsky. V Odyseji se nijak nepozastavuje nad tím, jak pili (a jak později vylučovali), ale prostě se napijou potom se spolu vospí. Ílias tento obraz dovádí do grotesky: Válečníkovi proběhne kopí

¹⁶Dětská literatura se v tomto ohledu ukazuje v dosti perverzním světle.

dva centimetry od levé bradavky a pak už jenom temnota obepne jeho tvář. Antický epos nepopisuje, jak mu vybědly vnitřnosti či jak přinesli Andromaché ostatky jejího synka na štítu manžela, ale ukazuje člověka vyrovnaného a pokud možno bez problematizovaných výstupků či otvorů.

Lze s nadsázkou říci, že Rabelais na řeckou kalokagathiu navazuje: tělo a duch tvoří jednotu. Rabelaisovo tělo se nijak neodlučuje od duše, jak to zavedlo osvícenství. Na jedné straně stojí kolektivní tělo vytvořené z „křepelíček [francouzských] žen“ a na té druhé společné bratrství v Kristu. Ve vztahu k duševnu je takové tělo jednoznačně konstruktivní, protože ukotvuje abstraktní představy a karnevalovou travestii potvrzuje církevní řád (píjácká mše). Zároveň ale Rabelais použitím těla přechází od skutečnosti k fikci; vždyť proporce se dokonce mění během příběhu! Se čtenářem hraje jakousi hru, která se odehrává v jeho imaginaci vystavěné na společně sdíleném poznání těla. Tělesné poznatky („Není třeba třít zadnici, není-li zamazaná“) se také odrážejí do poznatků filosofických, a tělesnost tak není samoúčelná, ale má nás přenést dále. Podobně užívá tělo, když poutníci vstoupí do Pantagruelova těla, které se tím stává místem děje. Na jiném principu pracuje barokní tělesnost.

V „nejhroznější ze všech knih“ (Dobrovský), ve *Věčném pekelném žaláři* staví Manni na jednu stranu lidské hříchy chlípných, opilců a jiných a na druhou Boží království, které čeká pouze na hrstku vyvolených. Barokní obraznost si libuje v červech, ve kterých se hrdinové mohou topit až po uši (168), ale červ zároveň zastupuje každého člověka, protože příběhy lze neomezeně přenášet. Manni na rozdíl od Bridela považuje rozdíl mezi člověkem a Bohem za zřejmý, a proto se místo tělesných kontrastů věnuje jednostrannému popisu příšernosti pekla. Tělesnost naplňuje ve vydatném popisu pekelného smradu: Když se peče jedna poloshnilá, tak to smrdí; ale co až se jich budou v pekle péci milióny! Manni se liší od Rabelaise tím, že to myslí vážně, a nelze tu tudíž mluvit o hře či fikci.¹⁷

Dekadentní tělo dospívá do podobného afektu jako barokní tělo, a to i přes zásadní rozdíl mezi cílem spasení a nudnou nicotou. Zatímco se karnevalová a barokní literatura zabývala tělem, které vzniká jenom přeháněním nebo se nachází daleko, tělo des Esseinta v *Naruby* už odráží bližší skutečnost. Od vnějšku (kolektivní tělo) se přenáší pozornost na vlastní tělo, které pozbylo jakéhokoliv zakotvení vzhledem k okolí. Dekadence opouští přesný popis naturalismu, nahrazuje ho totiž náznaky, k nimž přidává ostrou ironii.¹⁸ Huysmansův popis hlavního hrdiny — tot' jízlivé shazování nervózního chudáčka s „převahou lymfy v krvi“, žádná složitá psychologizace. Jednotlivé aspekty těla pak zručně kombinuje: smuteční hostinou s uvadlou mužností a ožírání s bujností barev v symfonické skladbě. Huysmansovo tělo však nedostihuje své předchůdce v opravdovosti, protože zůstává u náznaků a působí uměle. Zdá se mi, jako by Huysmans tělo odmítal, protože veškeré snahy des Esseinta utopit nudu u vysokých dam i zbídačených prostitutek končí nezdarem. Jeho „vysoké“ myslí prostě tělesné požitky nepostačují, což se dá (buďme na chvíli pozitivisti!) vysvětlit Huysmansovou konverzí.

¹⁷I když... „Ó předobrotivý Pane Ježíši Kriste! Prosím tebe, rač se rozpomenouti na to, že si pro lidské spasení ráčil narodit se v hovadském chlévě, kdež nepochybně nemálo neřádu a smradu bylo... Rač mi tu milost dáti... , abych se nedostal do pekelného smradu, ale hoden byl s tvou nejmilejší matkou Panenkou Marií... nebeské vůně požívati.“ (32)

¹⁸Sice se v *Tam dole* dočteme, že Gilles zabije matku a ukájí se na mrtvém plodu, ale detaily se (naštěstí!) vynechávají. Proto si myslím, že se mnohoznačná tělesnost dekadence liší od barokní, kde se vše konkrétně popisuje.

Když už jsem začal s popisem psychoušů, zastavím se u Abela Tiffaugese, hrdiny Tournierova *Krále duchů*. Ten si připomíná společné noci na kadibudce s přítelem Nestorem a občas si strčí hlavu do záchoda a zařídí si. Tiffauges — vyhublý obr s mikrogenitalismem — znásilní dívku a pak se „věnuje“ mladým náckům ve výchovném táboře. Za jakým účelem používá Tournier takové výrazné tělesnosti? Charakterizuje snad sbíráním jeleních hovínek Göringa a osaháváním chlapeckých chloupků Tiffaugese? Snaží se snad najít pevný bod zmateného světa války v nacistickém táboře? Snaží se věty jako „čtyři sta penisů sní o svrchovaném keři na hlavě anděla falonoše“ předat nějaký skrytý význam? Místo Rabelaisovy zdi z křepelíček tu máme kolektivní podlahu z penisů, společné sprchování a mýtus uspořádanosti. Tiffaugesův svět rozhodně není tím pravým a v tělesnosti proto nelze hledat žádný konečný cíl — mikrokosmos těla, který se promítá do makrokosmu nacistické rasové třídírny, musí být zamítnut. Tournier si hlavního hrdinu vybírá tak, aby bláznivou skutečnost popisoval blázen sám. Román končí záchranou židovského hochy, aby ukázal nepřístojnost původní tělesnosti, její nepřirozenost a inverzi, kterou tato tělesnost musí projít, aby se stala blahodárnou (soucit a něha). V této inverzi se mění defekační génius koně na zachraňujícího „koně izraelského“ (388) a fekální anděl na zlatou hvězdu. Zdá se mi, že bahno, ve kterém se nakonec utápí, už je jiné než bahno než to, ve kterém se utápěl prve.

18 Sen: skutečnost či přelud?

Ve snu můžeme zažít věci, které by se za bdělosti nikdy nestaly, ba ani stát nemohly. Proti snu lze vymezit cosi jako skutečnost, ale hned se dostáváme do úzkých: Znamená-li veškeré vnímání interpretaci, v čem spočívá rozdíl mezi snem a realitou? Co privileguje banální skutečnost proti bohatšímu a živějšímu snu? Za co platí rovnice, které blekotá opilý matematik? Sen a náchylnost k omamným látkám nutně ovlivňuje pochopení pojmu subjekt: Náš rozum se nemůže vznášet nedotčen okolnostmi a odhalovat systematicky vyšší pravdu, protože je časově konečný a ovlivněný prostředím. Toto ovlivnění se často propojuje s literaturou a uměním vůbec; Shakespeare (jehož hry prý popisují realitu dokonale) psal v opojení marihuanou, surrealisté běžně využívali omamné látky, O'Brien se dovedl opít do nevědomí během několika minut.¹⁹ V rámci snu se totiž vytváří individuuum, protože hracím prostorem se stává jeho osobní svět, a ambice na objektivní (rozuměj kolektivní) popis světa či dokonce jeho pochopení mizí. Důležitost snu znázorňují už biblické příběhy: Například tři králové byli varováni před Herodovým úmyslem zabít Ježíška (jak praví Matouš) ve snu, který brali jako pravdivé zjevení. Už tehdy se na sen pohlíželo jako na bránu transcendence. V následující stati chci načrtnout různé motivy snu, v jejichž světle se teprve dozvídáme něco o realitě.

Výrazným motivem (obdivovaným zejména psychoanalytiky) se sen stává v Dostojevského *Bratřích Karamazových*. Vzhledem ke komplexnosti díla se lze zabývat například představou snu u každé postavy. Sen, jakožto intimní prostor, je specifický pro každého hrdinu: Aljoška má mystiku a báchorky bratra

¹⁹Nemohu se přiklonit k Nietzschemu a absolutnímu osamostatnění díla. Umění z velké části tvoří rezonance vnímatele, stejně jako zpěvní hlas nevydávají hlasivky, ale především rezonanční dutiny. Stejně tak subjekt autora patří k souvislostem, v nichž se na dílo nahlíží. To samozřejmě popírá i literární „interpretaci“ pozitivistů.

Feraponta, který všude vidí schované čertíky, Mít'u sen většinou skolí ve formě opilosti, Ivan rozmlouvá s ďáblem (jako ve snu není možné logicky argumentovat, jak se o to s ďáblem pokouší), „starej dědek“ sní o Grušence, ta o svém prvním milenci z Polska atd. Z četby vyplývá, že rozlišovat mezi skutečností a snem, opilostí, chorobnou touhou nelze, protože se oba prolínají; ve snu nalézáme prvky dialektiky (Ivan), ve bdělosti zase iracionalitu. Ivanův socialistický sen podobně neznamena prosazování absolutní svobody (tj. především svobody od náboženství) jako principu, ale vyústuje z lítosti nad osudem dětí, takže racionální socialistickou doktrínu zakládá právě na iracionálnímu.

Kubinova *Země snivců* to očividně potvrzuje; pokus postavit mezi snivce a okolní realitu hradbu ztroskotá v orgiích, hnilobě a rozkladu. Sen totiž nelze „prostě“ přenést do reality (jak se o to pokusili mnozí fanatici), neboť sen má specifická pravidla, jedná se o výrazně odlišný diskurs. Tím nemíním pouze erotické sny (jakým je třeba Filosofie v budoáru), ale celkovou logickou strukturu, odůvodněnost — má-li mít sen nějaký význam pro skutečnost, musí být propojeny. K tomu slouží *interpretace*; nejspíš právě ze sna a jeho výkladu pochází typický biblický symbolismus (propojení snu a skutečnosti). V souvislosti se Zemí snivců si musíme klást otázku: Jak může vůbec vypravěč popisovat skutečnost? Máme věřit, že ze všech zvráceností mu ještě zbyl rozum? Existuje vůbec pravda uchopitelná člověkem? Vypravěč uzavírá: „Stvořitel je bytost obojaká.“ Kubin svět (podobně jako Dostojevskij) nerozděluje na realitu a přelud, ale uvědomuje si vykonstruovanost obou subjektem vypravěče (srovnej s de Selbym).

Protože Joycův *Odysseus* má zřejmé ambice stát se kompletní výpovědí o skutečnosti, používá i výrazové prostředky (větná skladba, smysly) odkazující k subjektivnímu pojetí reality. Bloom procházející hospodou Davy Byrneho samozřejmě nepřemýšlí při koupi sýrového chlebičku tak, jak píše kniha. [Slušný podnik, jak ji hodnotí Bloom, podle mé zkušenosti nevyvolává takové myšlenky sám o sobě.] Sled krátkých vět proto slouží pouze jako charakteristika podvědomí, jako jeden ze způsobů reflexe jsoucna. Nevypovídá nic o okolí, ale vypovídá o subjektu; logická posloupnost se stejně jako ve snu nevyžaduje. Ambice kompletnosti patří k stinným stránkám díla: Vykresluje pravdu z mnoha různých úhlů až příliš uceleně rozřazenou do epizod. Už toto striktní rozdělení se totiž přičí výpovědi díla a chápání snu jak jsem ho popsál výše. Když autor pravdivě zachytí, seskupí a roztrídí subjektivní myšlenky, nevytváří ještě pravdivé dílo.

Naproti tomu O'Brien, Joycův krajan, dokonce uchopil svět jako sen — rozehrává hru možnou jenom ve snu, fungující v jeho specifickém diskursu. Přejichod mezi realitou a snem si hrdina *Třetího strážníka* ani neuvědomí, jen „nějaká změna, nepopsatelně malá, ale zároveň závažná, nevýslovná“ (28). Skromné poselství příběhu přináší naději, že na konci se vše vyjasní (příběh lze nazvat autorským mýtem). Iracionalita se vysvětlí vědecky (látka omnium) a racionalita snem. Vždyť i slavný de Selby tvrdí, že lidská existence je pouhou halucinací! Tím ale problémy nekončí, protože vypravěči zase nemůžeme věřit; vždyť ani neví, jak se jmenuje. Takový vypravěč pak popisuje teorie fyzika de Selbyho a komentáře jeho komentářů; implikuje sice de Selbyho zásadní význam pro poznání, ale prezentuje ho v podobě bizarních teorií uvedených v poznámkách pod čarou. Vypravěč zřejmě nemá šanci svým komentářem komentářů komentářů (ne)vydaným za peníze zavražděného vypovědět ani zrnko pravdy. Narozdíl od *Newtonova mozku* zde kompozice založená na snu funguje překvapivě a sen skromně tematizuje snahu o rozumění světu. Propojenost mýtu a snu potvrzuje cykličnost příběhu podobná Beckettovi.

19 Petrohrad hrdinou? Neblázněte!

Máme-li Petrohrad shrnout do jednoho slova, nazvěme ho hranicí. *On* stojí na hranici mezi mírným pásem a trvalým ledem, *On* zosobňuje zápas mezi bažinami a žulovými konstrukcemi, mezi skvostnou Ermitáží a chudinskými čtvrtěmi. V Něm se ocitáme na nejisté hranici mezi snem Petra Velikého o grandiózních přehlídkách na polích Martových a skutečností úředníčka Jevgenije, jemuž život i rozum odnese mocná Něva. Stojíme na neurčité hranici, kde není ani dne ani noci, pouze jakési rozplíznosti, zachmuřenosti a mlčení.

U Petrohradu se uplatňují všechny atributy typické pro prostor města: pro Achmatovou je uzavřený jako vězení, u Puškina vytváří car lidský konstrukt města z ničeho, Gogol si všímá hierarchizace zosobněné v písaři Botičkinovi (jenž se zřekl sl. postupu, protože raději vykresloval bukvičky) a Dostojevskij Petrohrad vykresluje jako labyrint úpadku a neřesti (lakonický popis snižování ceny pitěrské nevěstky), z něhož se lze vymanit jen pokáním, přičemž se všechny motivy prolínají. Labyrint však městu není vlastní, ale vytváří se ze zmatenosti postavy; nezajímá nás, jaké město skutečně je, ale jaké ho hradina vidí. Proto se může Bělého jehla Admirality třepetat ve vzduchu, hrdina a město se prolínají. Lze tak snadno dosáhnout neurčitosti typické pro román. Uzavřenost a popis všemožných lidských typů dovolují zobecnit jediné město na celý svět – paradoxně se v Petrohradu obrazí celé Rusko, ačkoliv se mu vnějškem ani trochu nepodobá.

Ačkoliv nás Puškin ve vstupu Měděného jezdce ujist'uje, že má rád „Petra d'fio hrdé“, ačkoliv tu Evžen Oněgin navštěvuje nádherné bály, cítím pod pýchou skrytý odpor ke městu. Vždyť Puškin nazývá Petrovy výdobytky „modlou na koni bronzovém.“ Celá umělá struktura osvětlení, vědy a hrdých nábřeží z žuly se od skutečnosti spíš oddaluje, než aby k ní spěla. Proto neobstojí město řece Něvě, která „vře a řve“ a car se musí podvolit Bohu. Chudák Jevgenij se začíná překrývat s městem, v němž bloudí šleň; nakonec ho duch Petrohradu zhmotněn v soše Petrově honí. Petrohrad se tu podobá osudu, ba i velkým dějinám, které se mstí na malých Jevgenijích. Petrohrad je však „zachmuřelý a mlčící“, nic nevysvětluje a prostě ho žene. Na tuto neskutečnost města založenou Puškinem navazují Gogol a Dostojevskij.

Gogol vykresluje jednotlivé typy lidí: úředníka, generála, obchodníčka, nevěstku, . . . příběh ztrácí individualitu a lze ho přenést na kohokoliv. Skutečně, v jiných městech jsou úplně stejné typy lidí, a proto stačí popsat Petrohrad. Na absurditu města, jeho neskutečnost a neurčitost se zaměřuje v povídce Nos; problémy tehdejšího společenského života jsou nepodstatné a umělé. (Proto Gogol pochybuje i o své tvorbě.) Petrohradské prostředí se natolik zkroutilo, že do něj nos oblečený ve fraku zapadá. Proto nás nepřekvapí, že nos – produkt Petrohradu – se v míze města nakonec zase rozplyne. V Gogolově kontextu Petrohrad představuje zhýralost, po které však musí přijít vykoupení, protože tak zní ruský úděl. Petrohrad plný omezených Botičkinů, příčinlivých obchodníků, prostopášných malířů a bláznivých španělských králů musí nahradit vesnice a křesťantví, k čemuž se Gogol plně oddává v úryvcích třetího dílu Mrtvých duší.

Dostojevskij pokračuje v líčení Petrohradu v jeho pokleslosti, město se však přesouvá do abstraktní roviny: Petrohradem tu rozumíme živý kotel ideologií, které vyznávají studenti. Tyto ideologie jsou sice nedokonalé, přesto ale doveďou pohnout světem. Stačí se podívat na Raskolnikova, zmateného sociálního darwinistu, který se cítí oprávněn rozhodovat o tom, kdo je zlý a kdo má zemřít.

Dostojevskij realisticky popisuje ošklivost města (vzpomeňme si na Petrohradskou chudinu nebo na Smerdjakovovu matku z *Bratří Karamazů*), aby z toho vyvodil, že skutečnost leží mimo materii; městu oponuje pokání na Sibiři a tamější mrazivá čistota. U Dostojevského se také přesouvá pozornost ze skutečného existence na vnímání postav: Město vypadá šíleně, pokud Raskolnikov blouzní, atd. Stejně jako Jevgenije, tak i Raskolnikova Petrohrad poutá, takže se z jeho pout nemůže vymanit.

Bělyj navazuje na Dostojevského tím, že město odráží vnitřek hrdiny (věže se chvějou, když se naštvě), a odkazuje také na Gogolovy povídky, protože zápletky se tu téměř nevyskytují a město, tj. jeho atmosféra, přebírá hlavní roli. Petrohrad zůstává neurčitý (proto se často říká, že ho zahalují mlhy) a hrdina jasně pocítuje dopad čehosi většího; zdá se, jako by ho Petrohrad omezoval nikoliv na těle, ale na duši. Zdá se, jako by už literáti všechno vyslovili, Petrohrad detailně popsali, ale my stále vidíme jen mlhu a nic vlastně nevíme. Bělého „hrdina“ Nikolaj Ableuchov se v této mlze beznadějně ztrácí. Stejnou odosobněnost popisuje Zamjatin v *My*, kde ji dovádí až do absurdity.

Petrohradský charakter se mění společně s dějinami (Téma dějin už slabě prosvítá u Bělého): sovětská vláda a Blokáda město úplně přeměnily. Zatímco autor-vypravěč byl u všech předchozích alespoň částečně oddělen od předmětu vypravování, v Achmatové *Requiem* můžeme hlavní postavu spojit s autorem. Petrohrad už není živým obchodním městečkem, ale „šedivou a mlčící“ dlouhou frontou, v níž se čeká na návštěvu vězňených příbuzných – zde jsou si všichni rovni. Achmatová, čekajíc na syna, přimrzla k Petrohradu a nemůže se osamostatnit. Klade si pak otázku (odpovídá-li petrohradský mikrokosmos světu), nachází-li se ještě vůbec někde život takový, jaký býval. Dostojevského sibiřské pokání nahrazuje Achmatova smrtí na Sibiři násilně přemístěných. Petrohrad už není pouhým městem lidí, ale hrdinů (sama je chváří), a měděného jezdce nahrazují příznačně nazvaní bronzoví strážci ve vězení strkající do matek a babiček.

Vypadá to, že tématem literatury není pouze přítomnost Petrohradu téměř jako postavy, ale i jeho absence jako u Bělého a Achmatové, kdy nám zbývá jen ledové mlčení.

22 Fikce čtená jako život, život čtený jako fikce

„Radši umřít vestoje než žít na kolenou.“ No ano. Známa věta. Ale nemel jsem sílu vzpomenout si, kdo a kdy ta slova řekl. Všechno z knížek jsme dávno zapoměli, ničemu z knížek jsme nevěřili.

Nejprve zmíním několik příkladů, kdy život přebíral model fikce nebo fikce přebírala funkci života, a pak se dostanu k hlavní části, v níž se chci zamyslet nad úlohou literatury ve dvacátém století, která čelí ohromujícím událostem, které snad ani nemůže být schopna vypovědět. (Nemůžeme nic napsat, a přesto nás cosi nutí k psaní.)

Ačkoliv v židovsko-křesťanské kultuře tvoří písemné úvahy velkou část chápání skutečnosti, což vyplývá z privilegovaného postavení Bible a jejích komentářů²⁰, situace čtení textu nepůsobí přirozeně. Dlouho zůstávaly knihy nedo-

²⁰ V judaismu především Talmud, v křesťanství spisy církevních otců, hlavně sv. Augustina a Summa Theologica Tomáše Akvinského.

stupnými uměleckými objekty a teprve tisk a společenská pravidla buržoazie četbu rozšířily. S touto komunikační situací se autoři často vyrovnávali tak, že vydávali knihu za extensi obyčejného života, neboť k jejímu vyprávění připojili autentizační zápletku. Vyprávění se musí ospravedlnit nějakým rámcovým příběhem (*Canterburské povídky*) nebo připojit poznámka vydavatele. Netvrdím, že čtenář vnímající například *Bělkinovy povídky* jako příběhy sepsané Bělkinem, přichází o kdovíjaké bohatství. Tato hra zákonitě vede k většímu a většímu odklonu od příběhu, k tematizaci formy a čtení, a já mohu pouze vzpomínat na časy, kdy jsem myslel, že povídky napsal Bělkin a vrtalo mi hlavou, proč tam pořád píše Puškinovo jméno. Tato hra může mít pro důvěřivé jedince zhoubné účinky, tak jako mělo uvedení Goethova románu *Utrpení mladého Werthera*; nemíním tím pouze znetvoření vkusu oblékání, ale hlavně vlnu sebevražd. Část čtenářů přijala knihu zcela nekriticky jako popis toho, jak žít, a zachovala se stejně jako fikční postavy. Proč se tak zachovali? Aniz bych chtěl ubírat zásluhy Goethově stylu, přisuzuji to jednak účtě k psanému-danému (které se ještě dnes projevuje dogmatickým zákazem psaní do knih), jednak pocitu sebenalezení čtenářů v romantickém vyprávění. Čtenář si řekne: „Ach, kéž by i můj život byl takový romantický a hodný zaznamenání skvělým a populárním autorem,“ takže povyší svoje banální problémy na skvostné dílo, které Mladá fronta vydává ve 120 000 výtiscích. Život ale nelze číst naivně jako román, tím spíš román romantický, neboť dřív nebo později skončíme v břečce rozpadajícího se diskursu, na jehož základě román stál. V horším případě zjistíme, že naše „argumenty“ jsou jen vděčně stylizovaná náhodná tvrzení: „Lidská přirozenost má své meze. Dovede snášet radost, bolest, lítost až dojistého stupně, ale hyne, jakmile je překročen.“ Nemohoucnost této tak zvané literatury se projevuje zejména v porovnání s autentickým lidským prožitkem, čemuž věnuji svůj závěr. Goethovy rádo by filosofické teze totiž vyvrací sama skutečnost.

Jak kniha může číst jako život ukazuje jistě nejlépe Bible, jejíž hluboká nebeská klenba se nad námi rozpíná (Augustin). Následovné pokusy, které se zakládají především na typizaci, se o tento cíl sice snažily, ale bez úspěchu. Například Balzacovy romány si vytyčily zkoncentrovat celou lidskou společnost do několika typů, takže by koncentrovanější fikce byla pravdivější než realita. Prostou skutečnost však nemusíme simulovat, neboť jí má každý čtenář habaděj (Sarrautová). Opačný problém, nahlížení světa jako fikce, se projevuje zejména ve *Třetím strážníkově*, jehož nejdůležitější postava má za to, že celý svět je pouhá iluze. Na stejné tezi se zakládá i Baudrillardův článek „Dokonalý zločin“ a jeho představa o zrcadlení předmětů. Skutečnost, kterou každý den vnímáme, ve k nám přichází jako pouhý odraz ze zrcadla věcí. Znamená to, že z nás vychází nějaký vjem, který se odrazí a který pak vnímáme, ale úloha věcí v tomto procesu naprosto upadá. Rozlišení pojmů fikce a skutečnosti v tomto případě nedává smysl. Skutečnost totiž označuje, to co je, nicméně těžko bychom si představovali svět bez fikce, například národních dějin či pravidel stolování, takže fikce vyvstává jako přirozená součást skutečnosti. Jak popsat výsledný prostor *Třetího strážníka*? Věci vymizely, zůstává jen jejich obraz (příběh) v zrcadlové místnosti, kde se odráží do nekonečna. Navíc si uvědomuji, že skutečnost se utváří v mém vědomí na základě smyslů, které mohou být klamné (Descartovy *Meditace*), a proto jedinou pravdou pro mne může být, že existuji. V dějinách bohužel nalezneme mnoho případů, kdy západní „intelektuální“ svět popíral stalinské gulagy a vykonstruoval si obraz Sovětského svazu podle jeho

vlastní propagandy.²¹ Jak však sdělovat něco nesdělitelného? Problém nespočívá v abstraktních a jemných tezích, ale naopak v nejbrutálnější tělesnosti. Lze věřit vědomí, které ponížili na prostou věc? Dospíváme tak ale k otázce vlastního vědomí, z něhož vybředneme pouze přesvědčením, že mnohem hůře bychom vědomí popírali. Vedle toho stojí spisovatel, který sobě ukládá skoro mystický úkol svědomí národa, za což se považoval Sartre, Solženicyn. Běžel-li kdy spisovatel v předním voji lidstva nesa pochodeň, dnes už ho přepadli a pochodeň mu zhasla. Spisovatel nemůže odhalovat společenské zákony, protože v přirozeném světě žádné zákony neexistují. Natálie Sarrautová si v 50. letech uvědomuje tento návrat k autenticitě, a proto se snaží dospět k autenticitě skrze čtenářské naplňování postav. Chabá francouzská literatura, navíc zmínaná tak zvaným existencialismem – literatura jemná a delikátní jako francouzské jídlo – nemůže konkurovat zážitkům z koncentračních táborů, které nabízejí bezprostřední zkušenost s tím, co je život. Postrádáme nikoliv lahodné šneky se speciální omáčkou, ale kus žvance, kterým bychom posloužili roky hladovějícímu žaludku. Při čtení *Kolymských povídek* Varlama Šalamova nemohu používat literární kritéria nebo rozlišovat mezi fikcí a skutečností. Nacházím se totiž ve světě prajevů, kde taková rozlišení ještě nic neznamenaají. V *Kolymských povídkách* se ukazuje, že skutečnost vždy přichází s mnohem větší silou než jakákoliv fikce.²² Právě taková práce (avšak i zde si musíme uvědomit, že čteme pouze povídky, a neprožíváme popisované) umožňuje reflexi dějinného života. Bezprostřední dojem z povídek navíc navozuje komparace s Remarquem nebo podobnou literaturou, která si ještě nevyřešila otázky vlastní existence. Šalamovovi nevyšla za života žádná próza, nikoho nepoučuje, pouze zapisuje: Ačkoliv o obsažnosti literatury pochybuje, stále ho něco nutí, aby psal — neznámá touha po jiném, která přesahuje fikci i skutečnost a stojí mimo náboženství, neboť Kristovi se dostalo milosrdné smrti a nemusel se ponížít z Boha až na zvíře nebo věc.

23 Od normy k experimentu

I bez učení o základně a nadstavbě se dá říci, že experimenty v literatuře souvisí s velkými společenskými změnami. Ve století osmnáctém to dokazuje vzestup kapitalismu a nástup buržoazie v revoluci, které doprovází knihy jako *Filosofie v budoáru* nebo *Jakub Fatalista a jeho pán*. Ve století dvacátém to dokazuje vznik národních států a světové války. Chci se zabývat několika texty, která začátek minulého století doprovází.

Tuto stat' jsem nadepsal podivně: Vždyť teprve na základě pokusů (experimentů) se vytváří *vysvětlující* teorie, kterou lze považovat za normu. Ale právě slovo vysvětlit se stalo v 20. století problémem, který vyžadoval reflexi. *Vysvětlit* totiž implikuje pathos osvícenských učenců a ambici všechno pochopit a gigantickým reflektorem „vědecké“ mašinerie osvětlit všechno jsoučno a ve finále i sebe samotného. Jak ukázal Husserl, nejhlubší tma se rozprostírá pod svícem. Moderna reaguje na dva zásadní údery, které klasická věda (to jest fyzika) utrhla; kvantová teorie a teorie relativity ukázaly, že veškerá do té doby rigorózně stavěná věda sice měla hebký povrch Hamiltonovy a Lagrangeovy mechaniky,

²¹ To dává za vznik postmoderní mystifikaci ve stylu Calvina a nutnému skepticizmu vzhledem k textu, především k abstraktním pojmům socialismu nebo demokracie a svobody národů.

²² Lze-li o takové „skutečnosti“ vůbec mluvit, pak mám za to, že fikce odkazuje k diskursu, zatímco tato skutečnost odkazuje k pravdě, v němž se diskursy nalézají.

toaletní papír, na němž byla vytištěna, se ale ani trochu neblížil skutečnosti — to jest houseti.

Husserl tehdy poukázal na existenci „přirozeného světa“ a na smyslovou zkušenost předmětnosti a s ní spojenou intencionalitu. Vedle něho projevuje zájem o Já (nikoliv o mě) také psychoanalýza. [V tomto smyslu stojí za zmínku i následnost výše zmíněného francouzského experimentu 18. století na karteziánskou filozofii a Descartovou reflexí subjektu, kterou Husserl často zmiňuje.] Množství oddenků téhož ve filozofii a psychologii odráží zároveň umělecká moderna — netvoří sevřený univerzální směr, ale vyskytuje se společně s rozličnými Já: v Rusku a Itálii začínají futuristé, v Irsku Joyce, v Anglii Woolfově skupinka. Moderna se částečně vyhraňuje proti staré tvorbě (v Anglii hlavně Shakespeare, v Rusku třeba Blok) a snaží se tak zachytit nového člověka, který žije ve státech tak stavících na kolektivním vědomí (nacionalism) a zbrojících o sto šest na vzájemný střet.

Hrubě řečeno, moderní experiment se odehrává toliko na poli formy.²³ Vhodně to ilustruje ruský příklad; v manifestu *Políček veřejnému vkusu* vybízí futuristé k „přehození knih Puškina, Tolstého a Dostojevského přes palubu modernity“, k vytváření nových slov a opovrhování starými. Zřejmě chtějí změnit, jak se předměty jeví očima textu, ale nezajímají se o předměty samotné. Místo romantického rýmu po vzoru *Oněgina* popisujícího dálky březových lesů přinášejí zvukově promyšlenou báseň s konečným cílem výstavby univerzálního básnického jazyka. Chlebnikov navrhuje vytvořit „zaum“, jazyk společný pro poety všech zemí, který by využíval přesně daného významu každé hlásky. Zde se však jedná o protiklad Rimbaudovy individuality. Jak futuristé, chtějíce „státí na palubě slova My“, tak skupina Bloomsbury, lavírují mezi kolektivismem a individualismem. Na jedné straně se snaží vybudovat všeobecně srozumitelný jazyk vyjadřující novou dobu, na druhou stranu vytvářejí slova, kterým nikdo nerozumí, a jejich próza se rozpadá na fragmenty. Místo aby se jim podařilo zachytit podstatu věci společnou pro každého člověka jak nastiňuje Husserl, končí většinou u nahlížení jednoho předmětu několika lidmi, z něhož však poznání této podstaty nevyvěrá. Na jedné straně se snaží zahrnout minulou literaturu, na druhé staví vlastní díla (*Odysseus*) téměř výlučně na podezdívce promyšlené intertextuality, kterou ještě pokrývá nános překladů. Domnívám se, že na těchto rozporech selhává přístup k poznání pravdy z psychologického hlediska, z kterého vychází moderna.

Srozumitelnější přístup nabízí Eliotova *Pustina*, která používá intertextuality v obdobné míře, ale nese se v skromnějším, kontemplativním modu. Eliot cítí potřebu vyhranit se proti Shakespeareovi; nezapomínejme ale, že právě experimenty získává norma své vysoké postavení (viz středověký kostel v době karnevalu). Kéž bychom se skutečně mohli spolehnout na osvědčené spisovatele velikány! Prázdnota vzniklá jejich odstraněním nenašla dosud uspokojující zacelení. Únik z *Krizi*²⁴ odhalené prázdnoty vede v často k náboženství (Huysmans, Eliot, Berďajev), tedy k přijetí „nevědeckých“ tezí o nichž sice pochybujeme, ale v něž přesto věříme.

K vymezení moderny si všimněme jednoho společného znaku *Pustiny* a *Odyssea*: Obě díla mají až chorobně dokonalou kompozici. Tato snaha vyrůstá jaksi

²³Že se člověk zásadně a nezvratně změnil je podle mého názoru omyl. Nezměnil se sám člověk, ale pouze styl jeho oblékání.

²⁴Že se nejedná pouze o krizi věd, ale i literatury a umění vůbec pokládám za zřejmé.

paralelně vedle středověkých gigantů *Komedie, Decameronu* ad. V *Odyseovi* se příběh dělí na epizody s pevně danými charakteristickými znaky, Pustá země se zase vyvíjí z mystického zamyšlení až k naléhavému náboženskému sdělení. I zde moderna hledá prahmotu, z níž čerpají všechna náboženství, a volně kombinuje buddhismus, hinduismus a křesťanství. Doufá, že pod povrchem rozdílností leží ukrytá společná a univerzální pravda. Tato pravda by pak posloužila k vytvoření nového mýtu, zakládajícího novou společnost. I Eliot, ačkoliv v posledním zpěvu skromný, se k takového úkolu staví naivně. Nový mýtus sestavený jako mozaika starých skvostů (zde vysvítá provázanost s hudbou; Joyce zaměstnává Mozartova Dona Giovanniho, Eliot Wagnerovu monumentální *Götterdämmerung*), poslepovaná dohromady ve formálně dokonalý text vyšperkovaný zvukovým působením jako u Chlebnikova, by měla korunovat nového člověka. Angloamerická moderna se totiž spíše snažila o paralelní výstavbu literatury než o náhradu starého, což ji vymezuje od futuristických a dadaistických experimentů.

24 Socialistický kreténismus

Mluvíme-li o angažované literatuře, nesmí nám uniknout, že téměř každé dílo obsahuje určitý autorský záměr ovlivnit čtenáře. Angažovaností však míním, směřují-li prvky díla k přiblížení čtenářova myšlení určitému sdílenému celku. Tomuto pojetí vyhovuje například konstrukce společné historie, písemnictví socialistického realismu, nacionalistický mýtus (Wagnerův Prsten v Německu, u nás Smetanova Libuše), ale nikoliv třeba existencialismus, protože není sdílený ale individuální. Pro konkrétní prvky ideologie jsem si vybral socialistický realismus, protože se utvářel v našem prostředí a využil veškeré dostupné prostředky.

Socialistický realismus zasahuje daleko za hranice literatury: Pevně zapadá do marxisticko-leninistické „teorie světa“ zahrnující svéráznou práci s historií (didaktický pozitivismus), vyvěrající z vědy a utvářející lid skrze hudbu (Šostakovičova Leningradská symfonie), film (Křižník Potěmkin), literaturu a svérázně zákony²⁵ — netřeba dnes zdůrazňovat, že ve skutečnosti se ani neblížil deklarované konsistenci. V mnoha oblastech se našli jedinci, kteří je celé strhli sebou a systematický přístup omezili (Lysenko), nebo se příslušnost k marxismu-leninismu deklarovala pouze povinnou zmínkou bez zřetelného obsahu, čemuž lze porozumět tím, že samotné Marxovo dílo postrádá konsistenci. [K takovému „ortodoxnímu“ pohledu na komunismus jedna poznámka: Komunistický systém není primárně destruktivní. Pokud to jde, snaží se jevy pohltnout a přeměnit na své vlastní, jako to udělal s nacionalismem, historií (husité), hudbou (Smetanův romantismus jako vlajková loď Nejedlého) nebo operou (lidová opera).] Komunistická interpretace se utváří tak, aby spolu s nesmírným optimismem vytvořila i zdání objektivitu a každá výpověď pokud možno podporovala a ospravedlňovala poměry. Tak píše Nejedlý o F. L. Věkovi

[Jirásek] není mechanický pozitivista. Ví, že ne vše, co se děje, je pro dobu charakteristické. Ani Věk přitom není pouhá kopie Heka. [Ostatně analýza tolik vychvalovaného stylu Nejedlého a komunistického užívání jazyka obecně by důležitost ospravedlnění potvrdila: Není důležité, co říkám, ale že pouze já mohu něco říkat.]

²⁵Sovětská ústava byla původně pouze deskriptivní, tj. popisovala jak situace vypadá, nikoliv jak vypadat má jako všechny ostatní ústavy světa.

Historický román, jeden z žánrů socialistického realismu, umožňuje interpretovat dějiny tak, aby souhlasily se současností. Současnost tímto nachází zásadního důvodu, protože pouze zákonitě následuje po takto pozměněných dějinách. Literatura (stejně jako historie) podle Nejedlého nachází uplatnění jako nástroj výchovy. Takový přístup učí čtenáře rozlišovat podstatné od necharakteristického, učí ho rozeznat, že Bratři Karamazovi hlavně pojednávají o sociálním boji Grušenky, že Gogol realisticky popisuje poměry společnosti (zvláště v Nose a Bláznových zápiscích) a Arbes je dokonce sociální spisovatel (např. Newtonův mozek). Nejedlého požadavek „lidového čtenáře“ takovou práci s textem umožňuje! Toto „bohatství fantazie úzce spojené s realitou“ by se dalo ukázat na jeho dalších tezí, např. kritika díla vlastně nesouvisí s dílem samým, ale má upevňovat socialistické přesvědčení, o čemž už jsem se zmínil výše.

Zabýváme se teď dvěma díly nejlepší — tedy sovětské — literatury. Maxim Gorkij ve své stati postuluje, že základním úkolem literatury je přenesení ideí spisovatele na čtenáře. Tzv. budovatelský román se týká „nám blízkých“ dělnických problémů²⁶ a zachycuje známé lidové typy. Samotný námět románu Vasilije Ažajeva se dobře shoduje s Gorkého směrnicí: popisuje stavbu ropovodu na Sibiři za Velké vlastenecké vojny. Popisuje také se socialismem spojeného Nového člověka — nemám na mysli například člověka s více údy nebo tykadýlky, ale člověka, který prošel jakousi mystickou iniciací, jeho rozum už odpovídá požadavkům Strany a jeho cílem i životem budovat socialismus. Novým člověkem je u Ažajeva inženýr, který se ráno budí s vousy přimrzlými k posteli bez příkrývky — zajisté hrdina s mytickými atributy. Na finálním cílu — dosažení komunismu — lze také znázornit mytologičnost komunismu: Tragický hrdina se ho sice nedožije, ale ví, že netrpěl zbytečně. Zároveň Ažajev zdůrazňuje, že hrdina patří do kolektivu; kolektivní práce na stavbě ropovodu se v konečném patetickém uvědomění ukáže stejně důležitá jako boj na frontě. Román proto funguje na spíše romantickém schematu a realistický požadavek se redukuje na předměty, které tam vystupují: geometrické potřeby, spojovací části potrubí, velké mašiny na jejich přemístování. Tuto vznešenou ideu lze zprofanizovat: „Socialistický realismus je o tom, že vezmu Lermontovovu romantiku,²⁷ namontuju na ni mašiny a přidám k tomu šťastný konec.“

Druhý text — poezie Vladimíra Majakovského, který sám sebe považoval za továrnu na verše s produkcí asi 7–10 za den — opět odráží Nejedlého tezi „první ctnost marxismu — nefalšovat skutečnost“. Hluboce realisticky popisuje zmatek lidí při smrti Lenina, samozřejmě bez jakéhokoliv patosu.²⁸ V závěru dospívá k tomu, že světové dělnictvo si nějak poradí a všechno je zase v pořádku. Socialistický realismus používá patos, aby přesvědčil čtenáře k optimismu, a uspokojil tak jeho potřeby plynoucí ze ekonomické základny. Majakovského verš přitom vskutku odráží mechanickou práci; vždyť ve stejné knize najdeme verše psané jako reklama lákající k odběru jídla z kolektivní pojízdné jídelny. Jeho tvorba charakteristicky neobsahuje vícero rovin výkladu, jeho metafory mají jasný smysl, a poezii tak lze těžko interpretovat, protože dovoluje jediný výklad — snad proto realismus? Od prózy se liší pouze formálně: rýmem a metrem.

²⁶ V porevoluční Moskvě pracovalo několikrát více úředníků než dělníků. Mytologie „opravdových“ dělnických problémů se tedy opět potvrzuje.

²⁷ Lermontovova hrdinu, který uštal několik koní, aby zkontrolil rozměrnou přírodu, nahradily hrdinové v bagrech.

²⁸ „Říkáme Lenin, myslíme strana/ Říkáme strana, myslíme Lenin/ však koho pak z nich/ si matka historie cení více?“

Taková struktura totiž odpovídá požadavku na srozumitelnost. Socialistický realismus — tot' pouze černobílý svět vystavený na souboji dobra a zla, který nachází protiklad v moderním románu a nejednoznačné interpretaci. Zdá se mi, že se nazývá realismus, protože věrně odráží ubohou skutečnost socialistického života.

25 Triviální žánry, detektivka a její přesahy

Triviální literaturou označujeme skupinu žánrů, které se často snaží vzbudit emoce (napětí, zábava, dojetí), drží se pevného schématu nebo užívají **kýče**. Kýčem rozumíme objekt s následujícími znaky: líbivost, rozpoznatelnost, plochost a neoriginalita (KULKA — „neobohacuje asociace spojené se zobrazovaným“). U detektivky, komiksu a červené knihovny se uplatňuje také **sériovost**²⁹, při níž se kniha snaží nevybočovat z očekávaného, pouze předkládá jemné variace téhož. Triviální literatura proto ukazuje čtenáři jednoduchý svět, čímž mu ten **skutečný zčítelňuje** (svět ve vsí komplikovanosti se redukuje na pár vzorců, podle kterých se dějí příběhy). **Emoce** se zde navozují pomocí klíše nebo emblémů, které zastupují pravý význam (HERLOŠ — „nachová červen pokrývala jeho tváře“ znamená, že se vzrušil). Pokud román přesahuje tyto požadavky nebo je ironizuje, do triviální literatury už nepatří (VÁCHAL — Krvavý román); těchto nízkých žánrů může využívat i tak zvaná vysoká literatura. Triviální literaturu z hlediska formy lze charakterizovat rozdělením na číslované kapitoly, jejichž strukturu tvoří obraz. Obraz je statický a ukazuje nám postavu v pokoji, ale **promyšlenější struktury časoprostoru se nedočkáme** (složitá retrospektiva, sen, cesta).

Triviální literatura se rozšířila s knihtiskem a čtením, což dokládají barokní romány o loupežnictví. Detektivka čerpá z gotických románů a legend. Triviální literaturu tak lze i vymezit její **zaměřeností na masy a konzum**.

Triviální literaturu dělíme do následujících skupin:

- **Červená knihovna** (zjednodušeně řečeno) zobrazuje romantické prostředí, v němž hraje hlavní roli muž, který dobývá křehkou ženu, která to reflektuje a společně se čtenářkou prožívá různé pocity. Často se triviální skutečnost románu dojnice krav a traktoristy podává, jako by to byla láska Romea o Julie. Červená knihovna užívá stálého schématu: Všední stav, osudové setkání, obtíž, vyřešení a návrat v blahu. Červená knihovna někdy klesá k bezúčelným erotickým detailům, které působí příliš přímočaře a velice podobně se líčí v různých knížkách, takže červená knihovna pouze předvádí variace na dané téma.
- **Komiks** redukuje literaturu na obraz a využívá **zkratku** (zvuky). Psychologisace většinou chybí (Rychlé šípy), což vyplývá z grafického vyjádření, a musíme tak o ní soudit z činů. Svět se opět redukuje na schéma, kdy stačí pár čar k indikaci domku. Tato abstrakce umožňuje komiksu uchopit i **velká témata** jako holocaust (SPIEGELMAN: Maus) a jeho krátkost dovoluje rychlé přečtení, a tak náhled jakoby svrchu.
- **Horror a scifi** se často vyskytují spolu: Horror pochází z gotických románů a Frankenstein jako první k němu přilepil scifi. Oba se mírně odlišují

²⁹Edgar Wallace – autor detektivek – napsal například asi 200 knih.

od ostatní triviální literatury, protože nejsou tak sériové a často i chybí čtenářovo utvrzení se v řádu světa. (Zabijou jedno konkrétní monstrum, ale ne monstra obecně. Může vzniknout existenciální tíseň neslučitelná s trivialitou.) VERNE představuje typický kýč: akcentuje didaktičnost a báječné výdobytky vědecké budoucnosti.

- Detektivka.

Zajímavě se dá sledovat **tvorba vlastního literárního světa**: v klasických detektivkách vystupuje neomylný detektiv, který všechno rozřeší; v červené knihovně lidé komunikují ve stejných schématech; ve scifi vše ztuzuje věda budoucnosti — vždy se nalézáme v autonomním světě se zavedeným řádem. Tento řád pak čtenářovi zcítelně jeho vlastní svět, ačkoliv vidí fikci prvního. Zdá se, že triviální žánry nahrazují středověkou křesťanskou jistotu,³⁰ kterou pobořil novověk svou pseudovědeckou představou.

Hrdina se v průběhu jedné knihy **nemění** (komiks, detektivka) a často se zachovává i v celých sériích (vzpomeňme si na Hercula Poirota, který se na konci barví, ale vypadá stejně). Hrdinou klasické triviální literatury je také nejvýznamější postava, která přímo zasahuje do děje (detektivův průzkum, Superman). V moderní detektivkách (které trivialitu překračují) pak události připadají jakoby samy (Chandler), nebo vypráví příběh někdo naprosto nezúčastněný a hrdinou je celé město (Kronika ohlášené smrti), takže hlavní postava do děje nezasahuje.

Detektivka

1. **Klasická detektivka** se vyznačuje **jasným rozdělením na dobro** (řád, detektiv) **a zlo** (chaos, zločinec skrývající se za maskou nevinného). Předpokládá se, že detektiv má přímo morální povinnost odhalit nádor na společnosti a vyříznout ho (u Gum obráceně). Nemusí se jednat pouze o vrahu, jak ukazuje Poirotovo odhalování všech neduhů zúčastněných v závěrečné seanci. Detektiv pro své **mytické poslání** postrádá psychologisaci. Vidíme ho pouze zvenku a známe jeho emblémy (Poirotovy šedé buňky, Holmesova dýmka a to je prostě přáteli), ale ve skutečnosti ho neznáme. Kýč a **radost ze zavedeného schématu** můžeme vidět například u oblíbené otravy cyankáli (CHRISTIE: Cyankáli v šampaňském), kdy se oběť nafoukne a zrudne. Vzhledem k názvu knihy se jedná o opravdové překvapení, ale čtenáře to jistě potěší.

Poirot nenechává žádný prostor pro doplnění; stejně Holmes vysvětlí všechno vědecky — čtenář se raduje, že ani nejmenší poklesek neunikne jejich zraku. Důvtip legendárního detektiva **potlačí cokoliv, co by mohlo zůstat nedořečeno** (proto je klasická detektivka neoriginální, originalita tkví ve variaci). Na konci se vracíme k původnímu řádu a čas se proto podobá cyklickému času mýtu. **Nárok na úplnost** i jeho implikace pak vytváří postačující podmínku pro kýč (rozdíl mezi Remarquem a Spiegelmanem). Hlavním tezí klasické detektivky je, že i smrt se dá zkrotit rozumem.

2. **V americké drsné škole se detektiv proměňuje**; dostává psychologisaci a můžeme do něho (částečně) nahlédnout díky první osobě vyprávění. Z koloběhy triviality vyčleňují CHANDLERA například odkazy na jiné

³⁰Nebeský svět pomáhá chápat své místo ve světě pozemském.

detektivky, v nichž si detektiv uvědomuje vykonstruovanost situace (Marlowe). Někdy si proto pochvaluje, že nedostal hledané informace, protože by se už moc přiblížil ideálnímu stavu – kých. Detektiv **ztrácí mytické postavení průkopníka řádu**, neboť řešení mu často připadá **náhodou** (náhodou se tam nachomýtné policista Dagarmo, který spáchal vraždu; náhodou detektiv objeví obě mrtvoly jako první); policie je podplacena, a mizí tak hranice mezi dobrem a zlem. Demytizaci hrdiny pomáhá jeho psychologizace, protože už je to pro nás **normální člověk**. Čistý rozum pak nahrazuje i násilí („výslech“ podezřelých). V nejednoznačnosti, neuzavřenosti a sebeironisaci vidím odklon drsné školy od triviální literatury. Jak bychom Chandlera do ní mohli zařadit, tematizuje-li konzum, konvence a smysl života? (143, 157) Drsná škola proto musí na klasickou detektivku reagovat akcí a silou, protože svět rozumem zkrotit nelze.

3. Vývoj vrcholí transformací detektivky, kde naprosto mizí zčítelňovací funce; v detektivce cítíme **existenciální témata** (ROBBE-GRILLET: Gumy), nebo se žánr převrací naruby tím, že vrahy od začátku známe (MÁRQUEZ: Kronika ohlášené smrti). Podobně mizí také napětí a uspokojení emocí. V *Kronice ohlášené smrti* vypravěč zachovává formu detektivky (obchází svědky a vyzvídá), ale klasický obsah tu chybí. Místo děje plynoucího k iniciaci a odhalení se vyprávění komplikuje retrospektivami a pointa se rozpouští v detailech. Vrah úplně mizí, protože bratry donutila ke vraždě společenská konvence. Vraždu zde považujeme (v úplném protikladu klasické detektivce) za standardní stav a projev řádu. Ačkoliv bratři dělají všechno pro to, aby ho nemuseli zabít, okolí je k tomu donutí. Oni pak jdou do vězení a umřou; svobodná vůle se úplně vytratila a samotné vyšetřování vraždy v klasickém smyslu se vůbec nekoná. Ačkoliv by jednoznačná identifikace vraha měla zčítelnit svět, ve skutečnosti ho činí nesnesitelně komplikovaným. V tomto ohledu se „detektivka“ úplně odklání od kých a těžko o ní lze mluvit jako o triviální. V Gumách tento odklon od triviality souvisí s tím, že samotná trivialita (tj. přijímání obrazu za skutečnost) se tematizuje. Postavy jsou totiž prázdné, chybí jim atributy. Román navíc může fungovat jako zrcadlo, v němž nahlížíme náš obraz jako odvěkou vrženost do oidipovského cyklu.